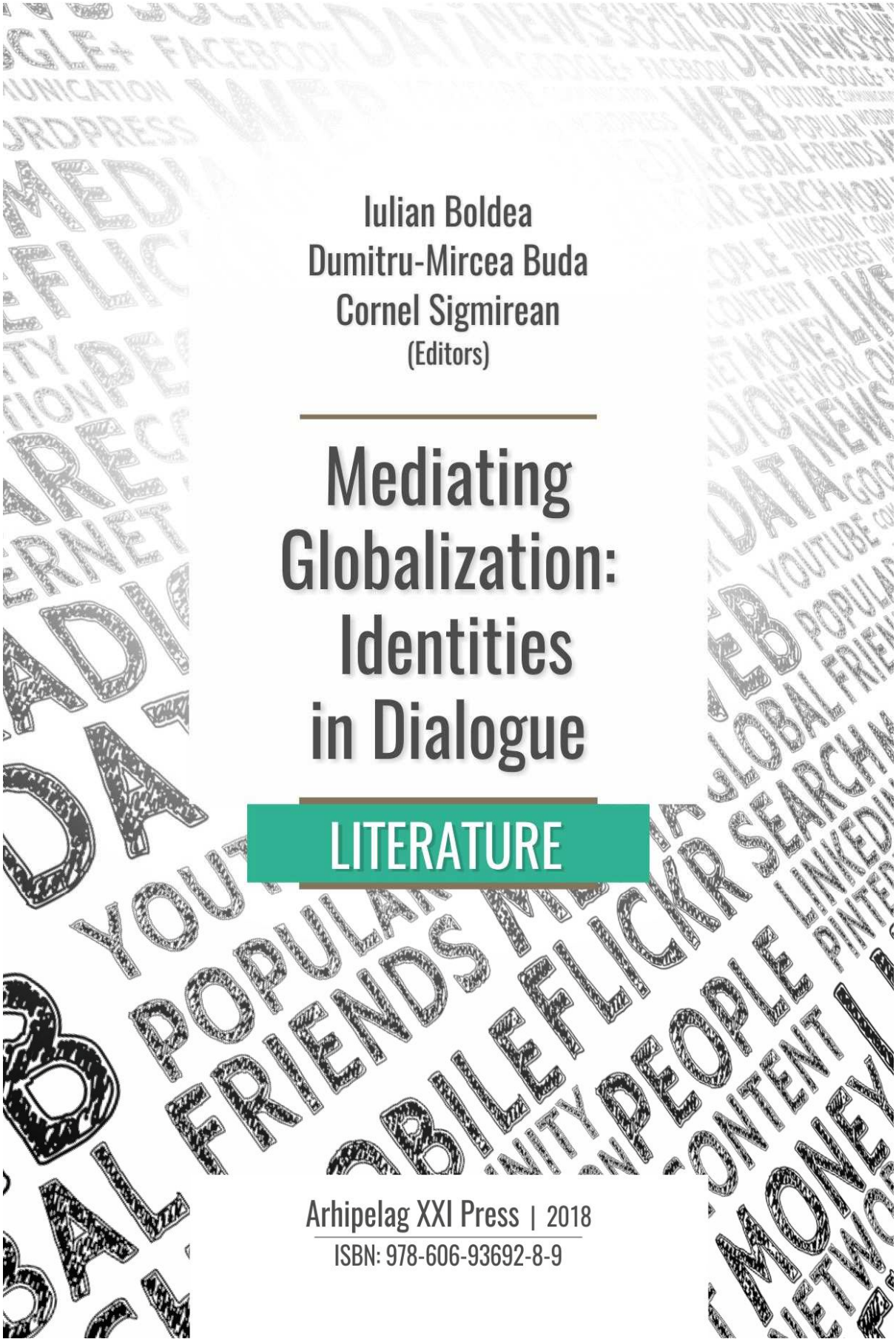


Iulian Boldea
Dumitru-Mircea Buda
Cornel Sigmirean
(Editors)

Mediating Globalization: Identities in Dialogue

LITERATURE

Arhipelag XXI Press | 2018
ISBN: 978-606-93692-8-9

Date:
25-26 May 2018

Location:
„DIMITRIE CANTEMIR" University, Tîrgu Mureş

MEDIATING GLOBALIZATION: IDENTITIES IN DIALOGUE

eISBN: 978-606-93692-8-9

Section: LITERATURE

All responsibility regarding the contents of the published works belongs to the respective authors

Edited by: The Alpha Institute for Multicultural Studies

Moldovei Street, 8 540522, Tîrgu Mureş, România

Tel./fax: +40-744-511546

Published by: ||Arhipelag XXI|| Press, Tîrgu Mureş, 2017

Tîrgu Mureş, România Email: tehnoredactare.ldmd@gmail.com

Contents

ION NEGOIȚESCU, A MILITANT LOVINESCIAN

Mircea A. Diaconu

Prof., PhD, "Ştefan cel Mare" University of Suceava 14

GHEORGHE CRACIUN AND THE CONSCIOUSNESS OF LITERATURE

Iulian Boldea

Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 28

REPRESENTATIVES OF MODERN ETHICAL NATURALISM IN THE CONCEPTION OF EUGÈNE DUPRÉEL

Nicolae Iuga

Prof., PhD, "Vasile Goldiş" Western University of Arad 40

ROMANIAN LITERARY HISTORY FROM COMMUNISM AND POST-COMMUNISM

Marian Victor Buciu

Prof., PhD, University of University of Craiova, ... 49

GLOBAL ECOLOGY AND *INTERSTELLAR*

Cornelia Coşer

Prof., PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad 55

OUT OF THE BLIND ALLEY. OR NOT

Cornelia Coşer

Prof., PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad 65

THE CHARACTERS OF RABELAIS BETWEEN POPULAR AND PROMETHEIC HEROES

Carmen Petcu 72

Prof., PhD, University of Craiova 72

THE RECONNECTION WITH THE EVOLUTION OF LITERATURE. MARIN SORESCU'S POETRY, BETWEEN POST-AVANTGARDISM AND POSTMODERNISM

Sorin Ivan

Prof., PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest 83

TIMOTHY FINDLEY'S'S THE WARS: FACTS, TRUTH, AND THE MIND

Monica Bottez

Prof., PhD, University of Bucharest 93

THE RULES OF FICTION IN THE ROMANIAN APOCRYPHA
Carmen Oprişor
Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 100
THE INN OF THE CROWS, A PLACE OF AWAKENING TO HUMANITY
Adela Drăucean
Assoc. Prof., PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad 110
CARMEN SYLVA A LITERARY STRATEGY
Luiza Marinescu
Assoc. Prof., PhD, Spiru Haret University of Bucharest 118
MIXED ALLEGIANCES IN THE WORK OF KAZUO ISHIGURO
Irina Toma
Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploieşti 129
THE ROAD THROUGH THE LOOKING GLASS
Ion Popescu-Brădiceniand Amelia Boncea
Prof., PhD, PhD, "Constantin Brâncuşi" University of Târgu-Jiu 134
A SCHOOL OF BEAUTY
Ion Popescu-Brădiceni
Assoc. Prof., PhD, "Constantin Brâncuşi" University of Târgu-Jiu 142
THE WORLD OF ERIC-EMMANUEL SCHMITT'S NOVELLAS
Dorina Chiş-Toia
Assoc. Prof., PhD, "Eftimie Murgu" University of Reşiţa 151
CHINESE LANGUAGE AS A VECTOR OF THE PUBLIC DIPLOMACY OF THE POPULAR REPUBLIC OF CHINA
Ecaterina Hlihor
Assoc. Prof., PhD, "Carol I" National Defense University, Bucharest 157
THE ADVENTURE AND THE FORMATION OF THE CRITICAL SPIRIT OF THE CHILD IN *THE ADVENTURES OF HUCKLEBERRY FINN* BY MARK TWAIN
Elena Marascu
Assoc. Prof., PhD, University of Craiova 164
A COGNITIVE APPROACH TO JENNIFER JOHNSTON'S THE RAILWAY STATION MAN
Clementina Mihăilescu
Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 172

ABOUT POLITICAL CENSORSHIP

Nicoleta Sălcudeanu

Main Researcher II, "Gh. Şincai" Institute of the Romanian Academy, Tîrgu Mureş 183

REPRESENTATIONS OF THE CONCEPT OF MELANCHOLY. FROM THE LITERARY SPEECH TO THE MEDICAL SPEECH

Daniela Mirea

Senior Lecturer, PhD, Military Technical Academy, Bucharest 189

REPRESENTATIONS OF TEMPORALITY IN LITERATURE: LINEAR TIME, CYCLIC TIME, BEYOND TIME

Daniela Mirea

Senior Lecturer, PhD, Military Technical Academy, Bucharest 195

THE PHANARIOT 'COMPLEX' IN ROMANIAN STUDIES OF ETHNOPSYCHOLOGY

Gabriela Gheorghişor

Lecturer, PhD, University of Craiova 200

THE FEELING OF NATIONAL BRITISH IDENTITY

Irina-Ana Drobot

Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest 206

EVE BETWEEN TWO WORLDS

Anca Bădulescu

Lecturer, Phd, "Transilvania" University of Braşov 211

AESTHETICISM IN "THE PORTRAIT OF DORIAN GRAY"

Alina Barbu, Raluca Apostol-Mateş

Lecturer, PhD, Maritime University of Constanţa , Assist., PhD, "Mircea cel Bătrân" Naval Academy of Constanţa 216

THE USE OF MYTH IN ALFRED TENNYSON'S "ULYSSES"

Alina Barbu, Raluca Apostol-Mateş

Lecturer, PhD, Maritime University of Constanţa, Assist., PhD, "Mircea cel Bătrân" Naval Academy of Constanţa 221

FISHY BIRTHS, FAKE DEATHS AND BEWILDERING AFTER-DEATHS: SHAKESPEARE AND OPERA

Alina Bottez

Senior Lecturer, PhD, University of Bucharest 226

ALEXANDRA BADEA AND THE NEW STAGE WRITING AS A FORM OF PAST REGAIN /PASSÉCOMPOSÉ (PERFECTUL COMPUS)
Diana Nechit
Lecturer, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 237
TWO DYSTOPIAN NOVELS: NINETEEN EIGHTY FOUR AND BRAVE NEW WORLD
Alina Maria Ungureanu
Lecturer, PhD, University of Piteşti 242
YORUBA CULTURE AND THE IDENTITY OF THE POST-COLONIAL AFRICANISM
Daniela-Irina Darie
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 247
IDENTITY AND FAILURE IN KAZUO ISHIGURO'S WHEN WE WERE ORPHANS
Ana Maria Hopârtean
Lecturer, PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 253
THE INNER WORLD OF NOVEL CHARACTERS IN 1848 ROMANIAN LITERATURE
Sanda Pădureţu, Angelica Căpraru
Assist. Prof., PhD, Assist. Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca 257
VICTOR PAPILIAN'S FANTASTICS SHORT STORIES
Ariana-Melania Bălaşa
Lecturer, PhD, University of Craiova 268
THE MYTH OF THE ANDROGYN IN THE WORKS OF LIVIU REBREANU
Călina Paliciuc
Lecturer, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad 276
CHARACTERS AND RIDICULOUS LANGUAGES IN THE PLAY THE IMAGINARY INVALID (THE HYPOCHONDRIAC) BY MOLIÈRE
Ana-Elena Costandache
Lecturer, PhD, "Dunărea de Jos" University of Galaţi 281
ROMANIAN FOLK TRADITIONS IN ROMANIAN-AMERICAN CONTEXT
Cristina Furtună
Assist. Lecturer, PhD, "Valahia" University of Târgovişte 286
MIRCEA ELIADE IN THE PERSPECTIVE OF A POLISH ESSAY-WRITER
Magdalena Filary
Lecturer, PhD, University of Craiova 293

KINGSLEY AMIS: THE PERSPECTIVE OF THE YEARS

Manuela Odeta Şopt-Belei

Lecturer, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad 301

MAN'S LITURGICAL DIMENSION IN THE NOVEL DOCTOR ZHIVAGO BY BORIS PASTERNAK

Ecaterina Hlihor and Polixenia Olar

"Carol I" National Defense University, Bucharest 308

MIRCEA ELIADE „NOAPTEA DE SÂNZIENE". THE AUTHOR'S TESTIMONY OF THE NOVEL'S GENESIS

Rodica Brad

Senior Lecturer, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 318

LARKIN'S MASKS: THE ANXIETY OF BAKHTIN'S INFLUENCE

Edith-Hilde Kaiter

Lecturer, PhD, "Mircea cel Bătrân" Academy of Constanţa 329

LE DOUBLE „JE" DANS „W OU LE SOUVENIR D'ENFANCE", DE GEORGES PEREC

Simona Şuta 335

THE ROLE OF THE UNIVERSITY LIBRARY IN THE MODERN EDUCATIONAL PROCESS

Agnes Erich

Valahia University of Târgoviste 340

THE HYPOSTASES OF LOVE IN THE FIRST ROMANIAN NOVELS OF THE NINETEENTH CENTURY

Sanda Pădureţu, Angelica Căpraru

Assist. Prof., PhD, Assist. Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca 345

THE INNER WORLD OF NOVEL CHARACTERS IN 1848 ROMANIAN LITERATURE

Sanda Pădureţu, Angelica Căpraru

Assist. Prof., PhD, Assist. Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca 353

RENAISSANCE ENGLAND - BUILDING UP THE NATION, JUSTIFYING COLONIALISM AND EXPANDING THE EMPIRE

Liliana Tronea-Ghidel

Assist., PhD, University of Craiova 364

AN URBAN LOVE-HATE: ALEXANDRU VLAD AND THE IMAGES OF THE CITY

Andreea Marcela Pop

Phd Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 374

PARADIGMS OF THE 19TH CENTURY HUNGARIAN FOLK DRAMA
Márta Zabán
Assoc. Researcher, PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 381
TZARA – A POETRY AS A RESULT OF LUDIC EXERCISES
Ioana-Mihaela Bardoşi-Vultur
PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 389
THE FANTASTIC FAIRY-TALE
Elena-Andreea Rusu
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 394
CONCEPTUALIZATION OF THE FOLCLORISM PHENOMENON
Mariana Cocieru
Scientific Researcher, PhD, Institute of Philology, Academy of Sciences, Moldova 398
THE 1960'S DRAMATIC ANTI-CANON IN BESSARABIA
Ludmila Şimanschi
Assoc. Researcher, PhD, Institute of Philology of the Academy of Sciences, Moldova 404
THE CHROMATIC OF LUCIAN BLAGA'S POETRY
Dan Pătraşcu
PhD, "Mihai Eminescu" National College, Buzău 414
THE UTILITARIAN ROLE OF ROMAN SATIRE. POLITICS AND PATRONAGE IN HORACE`S SERMONES
Roxana Maria Lăzărescu
PhD, Universität Konstanz 421
NICOLAE BALOTĂ'S CAIETUL ALBASTRU AND NICOLAE STEINHARDT'S JURNALUL FERICIRII
Cristina Olimpia Dobre (Sărăcin)
PhD student, University of Bucharest 427
ABOUT EUROPENITY AND CHRISTIANITY IN THE VISION OF ALEXANDRU PALEOLOGU
Ioana Mihu
PhD Student,"1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia 435
THE FORCEFUL CONVERSION OF THE THEATRE PEOPLE DURING THE COMMUNISM
Centa-Mariana Artagea (Solomon)
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galaţi 439
HIGHLIGHTS OF THE RECEPTION OF ROMANIAN POSTMODERNISM
Cristina Cornea (Oprean)
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia 451

AFRICAN PHILOSOPHY, BETWEEN MISREPRESENTATION AND RE-ASSESSMENT
Daniela-Irina Darie
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 458
THE THEME OF THE ALIENATION OF HUMAN BEING IN THE IOAN RADIN PEIANOV'S STORIES
Emanuela Patrichi
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 466
"MULTIFARIOUS" GAMES
Roxana Rogobete
PhD, West University of Timişoara 474
THE LOST IDENTITY OF A KOREAN AMERICAN IMMIGRANT
Marian Suciu
PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca 480
FAIRY-TALE AND MYTH – INTERFERENCES
Ioana-Steliana Tătulescu
PhD Student, University of Piteşti 487
EMILIA RĂCHITARU – THE IMAGE OF COURTESAN, A NOVELTY FOR THE INTERWAR LITERATURE
Alina-Maria Nechita
PhD Student, U.T.C.N - Centrul Universitar Nord din Baia Mare 493
OCTAVIAN GOGA, A MESSIANIC POET
Adriana Ştirbu
PhD Student, University of Piteşti 501
THE SCIENCE OF DEDUCTION IN THE NOVEL A STUDY IN SCARLET BY ARTHUR CONAN DOYLE
Alina-Maria Stoica (Modorcea)
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia 506
SUPRA-AUTOMATISM. TOWARDS THE RECONFIGURATION OF LANGUAGE
Maria Anabella Podoabă (Graur)
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş 511
TRANSLATING PROUSTIAN IDIOLECT. EQUIVALENCE AND COLLOCATIONS OF BASIN DE GUERMANTES
Anca Lungu Gavril
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi 519

CAMIL PETRESCU'S WORK – SOURCES AND ORIGINALITY
Anca Popan
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center.527
LIVIU RUSU AND TITU MAIORESCU
Aurora Gheorghiță
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș.....535
THE REPRESION AND DENIAL OF THE "FEMININE" IMAGINARY
Carmen-Mihaela Guia (Potlog)
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași.....543
PASSION AND INSTINCT IN VICTOR PAPILIAN'S NOVEL "COANA TRUDA"
Ingrid Cezarina Elena Bărbieru (Ciochină)
PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu.....549
MEMORY AND AUTOBIOGRAPHY IN VALERIU ANANIA'S LITERARY WORK
Constantin Petrea
PhD Student, "Transilvania" University of Brașov.....555
CONTEMPORARY EPISTEMOLOGY AND FEMINIST IDEOLOGY
Corina Daniela Popoviciu
Phd Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia.....567
PERSPECTIVES OF CROSSING IN THE SHORT-STORIES OF MIRCEA NEDELCIU
Florina Cotoară (Moldovan)
PhD Student.....572
THE RHIZOMATIC UNIVERSE AT MIRCEA NEDELCIU
Gabriela Anamaria Iepure (Gâlea)
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia.....580
STILISTIC PROVERB AT ANTON PANN
Ileana Băluță
PhD Student, University of Pitești.....587
THE DIARISTIC DISCOURSE OF ALICE VOINESCU
Ioana Bud
Phd Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center..595
EUGÈNE IONESCO AND THE PREDECESSORS OF ABSURD DRAMA
Iulia Luca
Phd Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș.....602

DOCUMENTARY RECONSTRUCTION AND FICTION IN THE NOVEL SE FACE ZIUĂ. ROMANUL ANULUI 1848 BY OVIDIU BÎRLEA

Iulia Mirela Tarko

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia....610

VINTILĂ HORIA - GOD WAS BORN IN EXILE OR EXILE AS REDISCOVERY OF BEING

Mihaela-Niculina Jurje (Tănasă)

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center.633

TRAVEL - MEANS OF MAPPING THE IDENTITY OF ELIADE

Liliana Rodica Feder

PhD, "Mihai Eminescu" National College, Baia Mare....642

GABRIELA MELINESCU'S AUTOBIOGRAPHICAL NOVEL

Maria Beatrice Lucaciu

Phd Student, University of Oradea....652

PAUL GOMA. BONIFACIA: DE L'USAGE À L'ABUS. LA «MICROPHYSIQUE» DE LA PUISSANCE «CARCÉRALE»

Mariana Pasincovschi

PhD, Independent Researcher....656

THE POETICS OF ISLAND SPACE - BETWEEN UTOPIA AND DYSTOPIA

Maximiliana Ştefan (Miheţ)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia....665

THE MOTHER IN GRIGORE VIERU'S POETRY

Miruna-Mădălina Bădoi

PhD Student, University of Piteşti....673

DISTINCTIVE TRAITS OF THE LEGAL DISCOURSE

Silviu Nicolae Pîrîială

PhD Student, "Ştefan cel Mare" University of Suceava....678

ROMANIANS AND ROMANITY

Rareş Sorin Şopterean

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş....684

L'ENSEMBLE DES NOUVELLES DE DUILIU ZAMFIRESCU

Roxana Florina Căprescu (Nicuţ)

PhD Student, University of Piteşti....693

IDENTITY AND RELIABLE/UNRELIABLE STATUS OF THE CHILD-NARRATOR
Silvia-Maria Mareşi (Hainăroşie)
PhD Student, University of Bucharest 697
THE POETICS OF SPACE IN MIHAIL SADOVEANU'S SHORT STORIES "VALEA FRUMOASEI"
Simona-Marilena Crăciun (Pogan)
PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia 704
PORTRAITS OF BOURGEOIS AND INTELLECTUALS IN THE EARLY WORKS OF CAMIL PETRESCU AND G. CĂLINESCU
Dorin Sergiu Ursuţ
PhD Student, ”Lucian Blaga” University of Sibiu 713
EXCURSIONS OF THE PORTRAIT IN BARBU ST. DELAVRANCEA'S WORK
Dorin Sergiu Ursuţ
PhD Student, ”Lucian Blaga” University of Sibiu 720
THE AQUATIC POETICS IN THE WORK OF RODICA BRAGA
Carmen Doina Vasilca
PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia 729
COMICS AS A FORM OF LECTURE, RE-LECTURE AND „RECYCLING” OF THE ALTERNATIVE FICTIONALWORLDS
Viorica Isaia
PhD Student, ”Dunărea de Jos” University of Galaţi 734
THE LOSS OF ANDROGINITY - GEMINI, MIRCEA CĂRTĂRESCU
Carmen Ioana Popa
PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia 740
THE TRANSLATION OF W. B. YEATS’ POETRY IN TERMS OF EQUIVALENT AND NON-EQUIVALENT STRUCTURES
Stela Pleşa
Phd Student, ”Lucian Blaga” University of Sibiu 747
VIRGIL TĂNASE’S DOUBLE IDENTITY
Oana Maria Neicu
PhD Student, University of Oradea 757
DIRECTIONS OF THE ROMANIAN INTERWAR NOVEL
Alina-Mariana Stîngă (Zaria)
Phd Student, University of Piteşti 762

LE DIALOGUE INTERCULTUREL DANS L'ESPACE INTERCULTUREL CANADIEN – UNE APPROCHE LITTERAIRE

Ioana Grecu

Assist., PhD, "Grigore T. Popa" University of Medicine and Pharmacy, Iaşi 772

THE TRANSLATION OF CHILDREN'S LITERATURE IN SCHOOL BOOKS

Olga Pîrîială

PhD Student, "Ştefan cel Mare" University of Suceava 776

THE POETICS OF SUBJECTIVITY IN M. H. SIMIONESCU'S DIARY WRITINGS

Monica Andrei (Bako)

PhD Student 781

Chivu, Marius, „Sînt contestatarul lucrurilor pe care nu mi le explic" – interviu cu Mircea Horia Simionescu, în *Dilema veche*, nr. 742, 10-16 mai 2018, URL: http://dilemaveche.ro, consultat la 16.05.2018.

FIELDS OF PERCEPTION IN BECKET'S THEATRE

Claudiu Margan

Lecturer, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad 787

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

ION NEGOIȚESCU, A MILITANT LOVINESCIAN

Mircea A. Diaconu

Prof., PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract:An excerpt part of a broader research that deals with the relationship between I. Negoiţescu's critique, a refined aesthete, and Ion Agârbiceanu's prose, social and ethical committed prose, the present study aims to argue how, similar to his professor, E. Lovinescu, the professor of the autonomy of aesthetics and the need to synchronize the Romanian culture with the European values, I. Negoiţescu goes beyond Lovinescu's thinking, thus building his own aesthetics. Consequently, the testimonies of the young Negoitescu, the moment of his adherence to legionarism, the ideas expressed in the Manifesto of the Sibiu Literary Circle, his own confessions in favor of Lovinescu, but also the way it is perceived by the Romanian literary criticism are brought into discussion. All in all, Negoiţescu's option for an overcoming of the aesthetic in favor of super-individual human values is argued. Amongst the arguments, his opinions and his colleagues' opinions from the Sibiu Literary Circle referring to I.L.Caragiale are invoked.

Keywords: I. Negoiţescu, the autonomy of aesthetics, the Sibiu Literary Circle, I.L.Caragiale

01. Un posedat al emoţiilor estetice

Este I. Negoiţescu cel mai lovinescian dintre critici? Devenit aproape loc comun, faptul reiese atît din evaluările celorlalţi (aşa e perceput cel mai adesea), dar şi din opţiunile lui cele mai vizibile. Negoiţescu vrea să se ştie că profesiunea lui de credinţă e una lovinesciană. În tot cazul, problema merită o discuţie mai amplă, din care nu pot lipsi cîteva aspecte biografice.

În 20 mai 1938 (cînd nu împlinise încă 18 ani), I. Negoiţescu nota în paginile lui de jurnal (publicate în 1997 sub titlul *Ora oglinzilor*): „Mi-am cumpărat o carte, pe care de mult doream s-o am în bibliotecă: *Istoria literaturii române contemporane* de E. Lovinescu. // Criticul acesta, admirabil, cu toată greşeala lui de ordin naţional, e de o valoare ce nu se poate discuta". Şi deşi proiecta peste cîteva luni (5 decembrie 1938) „un studiu de combatere (lecţiunea e, totuşi, nesigură, ne spun editorii) a parte din ideile lui Lovinescu din *Istoria civilizaţiei române moderne*)", pe 28 decembrie nota că a început să citească şi volumul al II-lea, mărturisind că „volumul I mi-a plăcut şi mi-a lărgit considerabil orizontul vederii asupra ramurilor de cultură la care se referea". De altfel, într-o încercare de studiu din 1 iunie 1938, poate chiar ca urmare a lecturilor din Lovinescu, Negoiţescu exprimă convingerea că „În arta literară nu există altă tendinţă decît aceea de a produce emoţia estetică. În adevărata artă literară nu poate fi vorba de tendinţă moralizatoare. Scriitorul nu produce, nu «poate» produce opera de artă sub imboldul unei tendinţe, ci doar sub imboldul genialităţii sale creatoare. Există artă evident moralizatoare, dar ea a fost concepută nu pe baza tendinţei moralizatoare a autorului, ci fiindcă aşa e structurată genialitatea sa creatoare".

Ideile sînt reluate în ale locuri din fragmentele de studii de la sfîrşitul anilor '30, publicate în *Ora oglinzilor*. Astfel, în „Corectări la *Naţionalitatea în artă* de A.C.Cuza" (datat 1 iunie 1938), I. Negoiţescu exprimă rezerve faţă de opiniile lui A.C.Cuza care generaliza teoriile sămănătoriste privind obligativitatea artiştilor „de a se inspira din

românesc". Enescu sau Grigorescu sînt invocaţi tocmai pentru a releva depăşirea naţionalului. Iar concluzia pe care o trage Negoiţescu e următoarea: „Un artist are totdeauna libertatea de a-şi alege subiectele cum vrea şi de unde vrea. Cu cît e mai superior, în opera lui naţionalitatea se va întrevedea, chiar şi fără voia lui". Iar aici Negoiţescu aduce în discuţie o problemă sensibilă, aceea a literaturii române scrise de evrei, care merită să fie cunoscută. Iată: „În ce priveşte pe scriitorii evrei, noi spunem: Operele lor, care descriu ghettoul din naţiunea în mijlocul căreia trăiesc, sînt cele mai de valoare şi ajung să fie, uneori, întrucît întrebuinţează ca mijloc de exprimare graiul naţiunii gazdă, capodopere ale înseşi acestei naţiuni". Mai mult, evocînd, în 1943, prima întrevedere cu Lovinescu, Negoiţescu se întreabă: „Eram un posedat al emoţiilor estetice, chinuitul meu suflet care înflorise la umbra zidurilor sumbre din cetatea Sibiului, ce căuta în apa tulbure a acestei capitale, unde rasele şi obiceiurile se împreunau, unde din împerecherea Occidentului şi Orientul ieşise o fiinţă grotescă, acel suflet al metropolei, murdar şi pur, cu trupul lasciv şi ochii de o scăpărare atît de vie?".

Dar întrebarea este implicit mărturisire şi adeziune. În acel mediu impur al Bucureştilor balcanici, „sensibilitatea mea, continuă Negoiţescu, era de natură livrescă". De altfel, iată cum încep paginile acestea confesive scrise în 1943: „Evoluam diafan pe străzi. Hrănit cu lecturi de supremă artă, îmbăiat în apele pure ale muzicii şi luminîndu-mi în sînger irizările cromatice ale impresioniştilor francezi, cu gîndurile arse de focul magic al demoniei flamande. Ce împărechiere de gusturi îmi dizolva inima, ca într-o plasmă miraculoasă, de unde sufletul îmi iradia?".

Existenţa însăşi e trăită estetic, printr-o senzorialitate dusă la extrem, a dematerializării totale. Pasionat de impresionişti, de irizările lor cromatice, nu întîmplător va fi văzut, mult mai tîrziu, în Lovinescu un critic simbolist. Curajoasă folosire a termenului (şi curajoasă situare), care se bazează însă pe o argumentaţie pe măsură. În fine, pentru a vedea cît de mult coboară esteticul în stradă, în organic, să citäm o altă secvenţă din rîndurile de început: „Erau clipe cînd, pierdut în noapte, mă credeam Aubrey de Vère, ciudatul cavaler Lely, eroul lui Mateiu Caragiale; în capul meu, ca într-o vastă sală de concert, al cărei singur spectator tot eu eram, se auzeau viorile şi flautele, violoncelele şi clavecinele, muzica eterată şi simplă a lui Bach se tăia în planul stridenţelor lui Strawinsky. Mereu şi mereu se întretăiau planurile, ca în tablourile îngrozitoare, adevăratele coşmaruri intelectuale, ale lui Picasso". Şi aici urmează întrebarea: „Eram un posedat al emoţiilor estetice [...]?". Indiscutabil că Negoiţescu era un posedat al emoţiilor estetice, iar critica literară, bulversată şi de originalităţile lui Negoiţescu, a rămas fixată în această imagine.

02. Experienţa tinerească a antimodernităţii

Dar acest posedat al emoţiilor, care mărturiseşte că a devenit „aerian de fericire" după una-două întîlniri cu Lovinescu şi care dezvăluie că i-a păstrat lui Lovinescu „o dragoste care a crescut mereu şi va creşte încă, topind în ea toate iubirile mele pentru cărţi, pentru tablouri şi pentru simfonii", avusese o experienţă în anii adolescenţei în care nu trăise doar pentru artă. E vorba de tinereţea lui legionară. Tinereţea de dreapta. Tocmai aşa se explică „greşeala de ordin naţional" din *Istoria literaturii române contemporane* – iar Agârbiceanu, avînd în vedere felul lui Lovinescu de a-i judeca textele pe temă evreiască, era aici, fără doar şi poate, un caz. Probabil aşa se explică proiectatul „studiu de combatere" a ideilor din *Istoria civilizaţiei române moderne*. Pînă la urmă, se pare că va fi învins esteticul. Dar un estetic în care se va adăposti ceva din fondul unei umanităţi care-şi transcende individualitate, istoria,

concretul, pentru a se proiecta nu atît în mitic şi arhetipal, cît în adîncurile fiinţei, într-o abisalitate pe care opera o oglindeşte.

În fapt, în anii tinereţii, înainte chiar de a-l citi pe Lovinescu, Negoiţescu era, ideologic, un antimodern. Era acel antimodernism din care s-au născut la noi, ca în întreaga Europă, reacţiile de recuperare a fiinţei originare, nealterate de civilizaţie şi raţiune. Preocupările pentru India, pentru dacism, pentru ortodoxie, panslavismul, yoga, chiar arta neagră a dadaiştilor erau reacţii faţă de supremaţia raţiunii promovate de iluminişti care dusese în fundătura şi ororile războiului.

Pentru Negoiţescu, într-un gest de un vitalism total, războiul este chiar o reacţie la inerţie. Iată-l notînd, pe 4 martie 1937: „Toată perioada de vreme pînă la război n-a fost altceva decît o continuă acumulare de forţe în vederea fatalei izbucniri. Formele sociale satisfăceau doar o mică parte a omenirii, o extrem de mică parte, în timp ce marea majoritate suferea din toate puterile. Revoluţia franceză şi apoi toate celelalte care i-au urmat n-au reuşit decît în minimă parte să îndrepte dăunătoarele stări de lucruri". Discursul continuă în aceiaşi termeni, invocîndu-se faptul că „francezii nu erau încă pregătiţi pentru marea: Libertate, Egalitate, Fraternitate", ori că războiul n-a fost provocat de atentatorul de la Sarajevo, nici de interese politice concrete, ci de logica însăşi a istoriei: „El a fost provocat de omenirea întreagă. Chiar şi liniştiţii burghezi, cei ce se aflau într-o bunăstare materială, simţeau că în sufletul lor fierbe ceva. Îi cuprinsese o nelinişte. Milioane de suflete ce se frămîntau febril alcătuiau un vulcan enorm ce trebuia să erupă". Or, războiul n-a fost decît prima erupţie: „Prima a prevestit pe a doua. Pe aceasta o vom cunoaşte-o noi tinerii de azi. Omul caută mereu şi dibuieşte, doar va putea să nimerească pe calea spre bine. Calea arătată de Mântuitorul, creştinismul, e cea mai perfectă. [...] Şi eu am convingerea că într-o bună zi oamenii se vor întoarce pocăiţi tot spre calea bătută de martirii primelor veacuri creştine". Nu vom vorbi acum de ironia sorţii. Dar putem înţelege ceva din rădăcinile concepţiei lui Negoiţescu despre modernitate. Şi despre estetic.

Pe de altă parte, explicabilă, în acest context, dorinţa lui Negoiţescu de a combate viziunea lui Lovinescu. Tînăr fiind, să ne-amintim, îi iartă, totuşi, greşeala de ordin naţional. Oricum, nu poţi ocoli întrebarea dacă nu cumva aici se vor fi aflînd rădăcinile preocupării de mai tîrziu a lui Negoiţescu pentru trans-istoric, pentru trans-estetic. Există, în tot cazul, o zonă *plutonică* în scrisul lui Negoiţescu, cu rădăcinile în tumultul tinereţii. Aşa să se explice admiraţia lui pentru Agârbiceanu? Greu de susţinut o astfel de ipoteză. În fond, Negoiţescu abjură rapid fanatismele verzi de tinereţe; dar, dincolo de biografic, va fi putut fi cu totul extirpată locuirea în substratul originar? De aici, poate, identificarea acelei modernităţi – o altă modernitate – a lui Agârbiceanu, care sondează fiinţa. Doar că, spre deosebire de Sadoveanu sau Eminescu, consideraţi, cum vom vedea la un moment dat, scriitori neestetici, Agârbiceanu chiar o face, în cel mai propriu-sens, într-o manieră ne-estetică, dacă nu cumva, deliberat, chiar împotriva esteticului.

03. Povestea unui Manifest

Cert este că, după aceste arderi de adolescenţă, modelul lui Negoiţescu devine Lovinescu. Cărţile lui i-au marcat existenţa. De altfel, explicit, Negoiţescu a pledat permanent pentru autonomia esteticului – cum am văzut, e una dintre acuzaţiile care i se aduc prin anii '50 – şi dacă în conştiinţa publică el are această imagine, faptul se datorează înainte de toate cunoscutului *Manifest al Cercului Literar*, publicat în ziarul „Viaţa" din 13 mai 1943. Interesant supratitlul, poate pus de redacţie, cu nota lui de revoltă ironică: „Ardealul estetic".

În fapt, Negoiţescu consideră că scrisoarea pe care i-o trimite lui Lovinescu e un „protest împotriva formelor desuete care mai stăruie peste literatura [...] ce se vrea, în mod anacronic, regională şi «specifică»". Asemenea lui Lovinescu odinioară, Negoiţescu crede şi el că Ardealul e sămănătorist în mod organic; şi dacă acest fapt era justificat cîndva, constanta aceasta care pune în minorat esteticul trebuie depăşită. „Această scrisoare Vă vine din Ardeal din patria sămănătorismului", mărturiseşte el, pentru a detalia: „În Ardeal, însă, criza nu reapare ca o împrejurare momentană, de influenţă şi oportunitate extraestetică, ci ea se prezintă ca o permanenţă, ca o stare de spirit retrogradă şi profund dăunătoare evoluţiei artistice", care este expresia „lipsei grave a unei conştiinţe estetice şi a bunului gust". În concluzie, crede că e necesară „o cît mai grabnică liberare din crusta anacronică a sămănătorismului specifist".

Sincronizarea cu Occidentul, pe care Negoiţescu o aduce în discuţie, ar însemna depăşirea specificităţii şi relevarea a ceea ce e general, „ideea pură a umanităţii". Iar reperele nu sînt deloc accidentale: „Iată de ce opera unui Platon, unui Goethe sau a unui Rodin, reprezintă un bun de umanitate şi nu se perimează; ea nu are însemnătate în măsura momentului şi locului cînd a fost realizată, ci mai ales atît cît constituie expresia umanităţii creatoare".

Opţiunea pentru estetic nu exclude – cum nu se întîmplă, de altfel, nici în cazul lui Lovinescu – un anumit conţinut, dar este un conţinut care depăşeşte localul, particularul, proiectîndu-se în fiinţa profundă, ori, ca mai tîrziu, în tragic. Originea unei astfel de poziţii este, ca şi în cazul opţiunii pentru estetic, pentru autonomia esteticului, acelaşi Maiorescu, care vorbea despre impersonalitatea artistului şi despre depăşirea particularului, prin europenizarea culturii române. Să fi descoperit Negoiţescu o astfel de „sinteză" – greu decelabilă, însă – la sămănătoristul (după Lovinescu) Agârbiceanu? Cum se face că lovinescianul cel mai pur e un admirator al lui Agârbiceanu, iată chiar obiectul acestei analize.

Cert este că Manifestul generează mari dispute în spaţiul transilvănean. O detaliere a lor, în Lucian Valea, *Generaţia amînată*, care, comentînd scrisoarea trimisă de cerchiști lui Lovinescu conchide: „Cîte afirmaţii, tot atîtea erori" (217). Citǎm de-aici: „În lunile mai-iunie 1941, Negoiţescu e partizan declarat al poeziei emanînd dintr-un «etos prea bine stabilit». Peste un an numai va adera la radicalismul estetic lovinescian" (164). Sau: „În mai 1942, la Bucureşti, cerchiştii nu-l caută pe Lovinescu. În mai 1943, aderă, public, la lovinescianism şi-i trimit criticului o scrisoare care stîrneşte scandal. Ce se întîmplase în decursul unui an? Crescuseră, desigur, presiunile extra literare şi apărarea culturii cerea, din acest punct de vedere, un bastion încercat" (215). Sînt pagini de bună evocare şi de bune amintiri în cartea lui Lucian Valea, care se situase de partea cealaltă a baricadei, a literaturii care trebuia angajată: „Nu de retorica manifestelor se simţea atunci nevoie, ci de gestul lovinescian din epoca neutralităţii şi a primului războiu: ieşirea tuturor scriitorilor adevăraţi din primejdioasa lor izolare, printr-o prezenţă publicistică reală, care ar fi ridicat nivelul calitativ al scrierilor dedicate rezistenţei noastre naţionale" (220). Să nu uităm că Lovinescu îi consideră pe cerchişti, în răspunsul lui (publicat în „Viaţa", 23 mai 1943), *a patra generaţie maioresciană*. Lovinescu reia aici istoria luptei pentru autonomie, invocînd Ardealul, „unde confuziile, pe care le combătea T. Maiorescu acum şaptezeci de ani şi eu însumi de vrei patruzeci de ani, intră în însăşi plămada unei alcătuiri sufleteşti cu mari justificări istorice în trecut dar fără îndreptăţire legitimă de a se perpetua peste necesitatea momentului, care nu mai cere ca noţiunea esteticului să fie subestimată noţiunii eticului şi culturalului", pentru a releva ulterior riscurile pe care le presupune o astfel de situare: „Eu n-am jucat nici un rol politic sau cultural şi încă din tinereţe am renunţat de bună voie şi bucuros la o carieră totuşi

legitimă, numai pentru a mă putea consacra unei activităţi critice libere de orice constrîngeri morale, căreia dvs. îi aduceţi astăzi o undă de simpatie şi stimă măgulitoare. După o muncă de 40 de ani, ce ar putea impune oarecare consideraţie prin continuitatea şi dezinteresarea ei notorie, mă văd la fel de descoperit tuturor atacurilor îndîrjiţilor sau începătorilor ca şi în debuturile mele, am rămas deznaţionalizat. Acum un an, în revista «Convorbiri Literare», unde m-am străduit odinioară, atîta vreme, şi pe al căror spirit «major» am pretenţia a-l continua, am citit articolul unui tînăr, de al cărui nume auzeam întîia oară, susţinînd că în momentele de faţă. cînd pier atîţia eroi pe stepele Rusiei, oameni primejdioşi literaturii noastre naţionale ca mine ar trebui puşi la zid şi împuşcaţi. Iată ce vă aşteaptă pe calea, pe care aţi apucat".

În final, întrebarea retorică dă girul grupului, în fruntea căruia se afla atunci Negoiţescu. „Să fiţi oare dv. elementele tinere, din care se va selecta a patra generaţie postmaioresciană de apărători ai autonomiei esteticului?", urmată de mărturisirea testamentară: „Cum vă răspund dintr-un sanatoriu, ochii mei s-ar închide bucuroşi peste aceste zori fericite" („Răspunsul d-lui E. Lovinescu la scrisoarea «Cercului Literar» din Sibiu", în *Scrieri 3. Aquaforte*, Ediţie de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Minerva, 1979).

04. Stereotipii, printre critici

Oricum, critica literară a văzut în Negoiţescu înainte de toate lovinesciana autonomie a esteticului, ceea ce s-ar putea numi, pornind de la disocierea pe care el însuşi o face în eseul despre Eminescu, *zona neptunică* a creaţiei sale critice. Este ceea ce reţine sau impune enciclopedia.

În DSR, Ion Vartic conchide că Negoiţescu este „criticul cel mai apropiat de E. Lovinescu" şi că pe lîngă alte imperative ale mentorului, pe care le preia, „o pondere covîrşitoare" o are „disocierea valorii estetice de celelalte valori". Nimic nu-i perturbă teza, chiar dacă el citează la un moment dat, din „Perspectivă", unul dintre articolele-program din „Revista Cercului Literar" (publicată în nr. 1, ian. 1941), afirmaţia lui Negoiţescu conform căreia „Opera de artă poate cuprinde şi alte valori decît cea estetică. Dacă însă pe aceasta n-o cuprinde, ea e nulă ca operă de artă". Care sînt acele alte valori care au apărut în sistemul estetic al lui Negoiţescu, Ion Vartic nu ne spune.

Pentru Nicolae Manolescu, în vremea Cercului, Negoiţescu este „un estet ireductibil, polemizînd cu naţionalismul cronic al ardelenilor", luptînd „împotriva banalităţilor neosămănătoriste şi provinciale la modă", pentru a vorbi apoi de o a doua etapă, „în anii '60-'70, cînd estetismul este, din nou principala armă contra, de data asta, tematicii socialiste şi a rudimentarei literaturi comandate de oficialitate". De reţinut şi concluzia că, „chiar dacă adesea discutabile, judecăţile de valoare ale criticului nu păcătuiesc niciodată prin abandonarea criteriului estetic, ci prin, cel mult, subiectivitatea unui gust complet neortodox".

Fără a insista, să invocăm în trecere opinia lui Petru Poantă, din DGLR, conform căruia Negoiţescu „impune exclusiv criteriul estetic în evaluarea scrierilor literare" (Petru Poantă detaliază şi nuanţează în *Cercul Literar de la Sibiu. Introducere în fenomenul originar*, Editura Clusium, 1997), ori poziţia lui Alex Ştefănescu, care invocă „existenţa estetizantă" a lui Negoiţescu şi faptul că acesta „iubea atît de mult profunzimile, încît le inventa": „Se lăsa condus, cel mai adesea, de dorinţa de a trăi un moment de beatitudine estetică. Cînd era în criză de heroină literară, se mulţumea şi cu un text slab, pe care îl folosea, recurgînd la autosugestie, ca pe unul valoros".

În tot cazul, critica literară n-a depăşit stadiul de tinereţe al convingerilor lui Negoiţescu (deşi uneori, rareori, a intuit o schimbare de ton) şi vede în el pe autorul Manifestului invocat anterior, pe lovinescianul apărător şi practician donquijotesc al esteticului, un mandarin al lui. Firește, pentru aceste fixări în idee, de vină nu e numai Negoiţescu, nici numai critica literară, care a simplificat perspectiva, ci şi istoria în sine: Negoiţescu revine în viaţa literară tîrziu, publică pasager, iar sistemul critic – care să fie ilustrarea unei viziuni estetice – îi este deturnat de întîmplări ale vieţii concrete. În fragmentele introductive adăugate în ediţia din 1999 a volumului *Euphorion*, Balotă precizează: „Nego, condotier neobosit, ne propunea nouă, amicilor săi, un nou plan de bătaie, o nouă strategie în vederea cuceririi vreunui donjon din cetatea literară, adică a unei redacţii în care noi să fim, dacă nu conducătorii oficiali, dar cel puţin eminenţele cenuşii şi, evident, colaboratorii privilegiaţi. Proiecta uneori, tot mai rar, o «revistă a noastră», dar aceasta nu mai urma liniile clasic-ideale, trasate cu cincisprezece ani în urmă, pentru îndelung visatul *Euphorion*. Urmăream amuzat turbulenţele amicului meu, zbaterea sa de cele mai multe ori vană, regretam strădaniile sale adeseori umilitoare pentru a-şi plasa vreun articol într-o revistă. [...] Posibilitatea pe care o avea în noul climat de a participa la viaţa literară exacerbase în el un duh neliniştit al cabalei. Eşecurile – şi erau numeroase – îl deprimau, dar depresiunile sale durau pe atunci încă puţin, abia căzut Nego îşi lua avîntul într-un nou număr de trapez literar iar plasa în care cădea părea să-l azvîrle în sus”.

05. Excepţiile care confirmă regula: Gheorghe Grigurcu, Mircea Martin

Poate că putem descifra ceva din felul cum s-a înşelat critica literară – şi enciclopedia – în legătură cu Negoiţescu trecînd în revistă opiniile lui Gheorghe Grigurcu. În *Critici români de azi*, Cartea Românească, 1981, Negoiţescu e trecut, firește, la secvenţa numită „Critica artistică şi critica actualităţii”. Ba chiar este primul dintre criticii cu care Grigurcu legitimează o astfel de direcţie. Căreia i-ar mai aparţine, printre alţii, Nicolae Manolescu, Cornel Regman, Lucian Raicu, Eugen Simion şi nu numai ei. Lui Negoiţescu îi sînt analizate volumele *Lampa lui Aladin, Engrame, Analize şi sinteze* şi „romanul epistolar” care adună corespondenţa dintre Negoiţescu şi Radu Stanca, esenţial în descifrarea esteticii euphorioniste. Gheorghe Grigurcu vorbeşte despre „implicarea existenţială din scrisul lui Negoiţescu”, cu consecinţele relativizante în ceea ce priveşte judecata de valoare. „Critica lui I. Negoiţescu pare în acest volum (e vorba despre *Lampa lui Aladin*, n.n.) un exerciţiu liber al sensibilităţii, cuprinsă de o ultimă învăpăiere paroxistică, înaintea disciplinării impuse de către istoria literară. Neprecizată, scara axiologică e acoperită de luxurianţa vegetaţiei exegetice care afectează a se susţine prin sine”.

Verdictul e negativ şi concluzia lui Grigurcu e fără milă: „În articolele lui I. Negoiţescu se regăseşte în bună parte onctuozitatea atît de controversată a lui Perpessicius”. Reiese un Negoiţescu narcisist, timid, inapt să atace şi să se apare, posedat de vibraţie lăuntrică atunci cînd scrie despre consacraţi, risipind laude şi creditînd fără măsură în alte cazuri. Se supune analiza lui Negoiţescu unui sistem? Se datează erorilor de evaluare vreunui raţionament intim? Gheorghe Grigurcu nu pare interesat de astfel de aspecte.

Peste ani, în nr. 9-10/1995 din „Viaţa Românească”, Grigurcu publică însă un text cu titlul „Estetismul deschis al lui I. Negoiţescu”, comentariu la ediţia a doua, din 1994, a *Scriitorilor români contemporani*, o replică implicită pe care o dă altora, dar înainte de toate sie-şi. Iată cum începe acest text: „Ca şi Vladimir Streinu, potrivit caracterizării pe care el însuşi i-o face în *Istoria literaturii române*, I. Negoiţescu cultivă o critică ce aspiră a se

menţine «într-o empirie estetică, adică într-o durată pură şi vie, departe de generalităţile ce îndepărtează de obiect». Aceasta va să zică tratarea literaturii în imanenţa ei, ca un «concret necategorial», ca o modalitate a «vieţii informulabile», ca o realitate «monadică». [...] Atitudine ce, firește, se asociază cu circumspecţia faţă de istorism, psihologism şi sociologism, forme ale pozitivismului". Or, Gheorghe Grigurcu descoperă acum că Negoiţescu „infirmă prejudecata unui estetism reducţionsit, artificios, frustrant, demodat".

Continuă criticul: „Nu e vorba nici de un bigotism purist, nici de o închistare într-un ritual desuet, nici de un specific dubios şi egoist, refractar la alte valori şi semnificaţii. Postura estetică e una deschisă", care vizează „integralitatea", „mitologia".

Analiza nu e foarte convingătoare, demonstraţia propriu-zisă lipseşte, dar Gheorghe Grigurcu observă sistemul din spatele cronicilor lui Negoiţescu. Concluzia, deşi plasată în coordonate metaforice, e dincolo de orice dubiu: „Iată cum estetul Negoiţescu, trecînd prin experienţele istoriei, încercînd a exorciza actualitatea ei încîlcită şi dureroasă şi a limpezi viitorul, care este «noaptea prezentului nostru», ajunge a o transmuta în vizionarism. Ipostaza sa de *homo aestheticus* nu reprezintă o captivitate, o limită, ci, dimpotrivă, e deschizătoare de generoase orizonturi. Ea îi oferă un cult al valorilor spiritului rînduite sub steaua artei şi disciplina unei consecvenţe din care decurge un ethos" (126).

Pe acest traseu, afirmaţii decisive în articolul „La o reeditare", publicat în volumul *De la un critic la altul*, în care se produce o veritabilă recuperare a lui Ion Negoiţescu. „Încă privită pieziş, supusă unor interpretări micşorătoare ori pur şi simplu ignorată, personalitatea sa ni se înfăţişează însă cu atît mai plină de promisiuni pentru viitorime cu cît condiţia de *caz* e mai stînjenitoare şi concomitent mai incitantă". „Răstălmăcitul, ostracizatul I. Negoiţescu" e văzut prin prisma cîtorva dintre afirmaţiile din prefaţa la *istoria* sa. Negoiţescu mărturiseşte acolo că *istoria* este „o operă de exil", care nu putea fi realizată decît „sub zările libertăţii". Or, gîndul care nu putea fi formulat decît în atari condiţii e următorul: „ce ne spune literatura română asupra fiinţei noastre axiologice, adică ce sîntem noi românii şi cum ne prezentăm noi în confruntarea istoriei?". Este ideea sub care trebuie aşezat tot scrisul lui Negoiţescu. Pe de altă parte, Grigurcu reţine afirmaţia: „Criteriul estetic rămîne aşadar o permanenţă inviolabilă în demersul meu, însă prin intermediul estetic eu m-am străduit să văd mai departe, mai în adînc". Sînt afirmaţiile lui Negoiţescu pe care Gheorghe Grigurcu le pune la temelia recuperării pe care o are în vedere şi care pune în evidenţă aparentul paradox că „autorul *Poeziei lui Eminescu* s-a manifestat ca un acerb adversar al totalitarismului comunist".

Aşadar, un rafinat aproape decadent angajat în lupta pentru libertate nu e, de fapt, chiar o bizarerie. Ci dimpotrivă. Nu e vreo contradicţie la mijloc, ci metoda proprie lui Negoiţescu, lui Lovinescu însuşi, de altfel, de a refuza «actul gratuit» specific «estetismului absolutizant» care permite orice compromis moral, orice slăbiciune morală, transformată ipocrit în aderenţă la valoare. Pînă la urmă, ceea ce se relevă în misiunea critică pe care şi-o asumă Negoiţescu este o conştiinţă. O conştiinţă în acţiune. Citim din Grigurcu: „Conform exemplului lovinescian, I. Negoiţescu, cel atît de sensibil, de deschis în raport cu orice semnal al esteticului, pune stavilă gratuităţii în conduita sa de critic, prin însăşi delimitarea condiţiei acesteia".

O poziţie de felul acesta fusese intuită cu mult înainte de un Virgil Nemoianu. Pentru el, critica lui Negoiţescu – şi e avut în vedere studiul despre Eminescu – este una arhetipală. Iar esteticul este, în acest caz, asumare subiectivă, trăire în exerciţiu critic, o estetizare a receptării înseşi şi, finalmente, o depăşire a esteticului. Spune Virgil Nemoianu: „Premisa necesară este, la subiectul cercetător, o stare de intensiv tumult, de efervescenţă fierbinte, la care participă în egal şi nediscriminat amestec intelectul şi simţurile, dorinţa şi dăruirea,

cultura şi instinctele, plasmele sentimentale, stare care face ca întîlnirea cu «*substanţa lirică*» să nu fie o ciocnire de corpuri dure şi articulate (cum e adesea actul critic), ci o topire de materiale moi, o împreunare de lave voluptos-curgătoare, să nu fie luptă, ci iubire. Abia acum, ca rod ala cestei îmbrăţişări, se naşte ceea ce va fi obiectul criticii lui I. Negoiţescu: «*imagini-cristal*», *nuclee* ale operei, semnalele «*sonurilor*», adevăraţii *sîmburi ai creaţiei*".

Aventura estetică propusă de I. Negoiţescu, una pe cont propriu, care explică „gusturile excentrice" de care vorbea Nicolae Manolescu, duc în cele din urmă la o explorare în adîncime a operei. Adept al lui Lovinescu, Negoiţescu îl şi trădează, dacă nu cumva e vorba despre o aprofundare a lui, mutînd experienţa estetică în fiinţă, în trans-individual şi în trans-istoric.

Ce e de demonstrat e dincolo de orice dubiu: Negoiţescu e perceput drept campionul valorilor estetice. Dar lucrurile, indiscutabil, sînt ceva mai complicate. Şi ele pun în evidenţă opţiuni în mişcare. Ciudat cum critica literară a rămas fixată în imaginea de tinereţe a lui Negoiţescu.

O excepție, de asemenea, Mircea Martin. În volumul *Radicalitate și nuanță*, el evocă figura criticului sub titlul „Ion Negoițescu, estetul incoruptibil", un titlu înșelător, care poate crea senzația că Mircea Martin vede în Negoițescu exclusiv pe estetul pe care nimic n-ar putea să-l perturbe. Mircea Martin invocă înainte de toate faptele, dovezile adeziunii lui Negoițescu la autonomia esteticului, iar dintre ele nu lipsește *Manifestul* din 1943: „A conceput *Manifestul* din 1943 adresat lui Lovinescu în semn de adeziune la direcția citadină, occidentală, sincronistă, dată de acesta culturii române contemporane, precum și la disocierea valorilor și preeminența criteriului estetic [...]". De reținut ordinea acestor fapte; prioritară este angajarea ideologică, și anume înscrierea literaturii române printre valorile europene, gînd, de asemenea, maiorescian. E interesant că Mircea Martin reține și citează din textul lui Negoițescu următoarea afirmație: „Pentru noi, literatura română nu înseamnă un fenomen închis, petrecut într-o țărmuire autarhică, nu o contribuție pitorească la etnografia europeană, ci o ramură tînără a spiritualității continentale, ramură străbătută de aceeași sevă și încărcată de același roade, chiar dacă pămîntul în care s-au împlîntat rădăcinile e altul".

Concluzia lui Mircea Martin vine firesc: Negoițescu este „cel mai apropiat și mai demn dintre descendenții lovinescieni". Lovinescian chiar prin această angajare, Negoițescu a trăit în orizont moral, iar Mircea Martin exact acest lucru îl reține: „acest degustător avizat și subtil al tuturor savorilor literare autohtone și străine, acest incoruptibil estet a fost un om pentru care *problema morală* există. Meditația de ordin etic nu lipsește din valorizările sale estetice". Iar mai tîrziu: „criticul a descoperit acea fibră morală care l-a ajutat să refuze compromisurile. I-a fost dat tocmai lui - alături de atît de puțini alții - să salveze onoarea intelectualilor români".

Așadar, cuvîntul incoruptibil din titlul evocării lui Mircea Martin trimite spre dimensiunea angajată și angajantă a scrisului lui Negoițescu. Cît despre admirația lui pentru Agârbiceanu, ea se înscrie în diagnosticul-analiză propus de același Mircea Martin: „Există în critica lui I. Negoițescu o credință în ficțiune, adică în absolutul artei, care îi intensifică trăirile și face posibile interferențe semnificative între existențial și estetic. Criticul persistă în iluzie, în autoiluzionare - modelul îndepărtat e acela al ironiei romantice - pînă la a resimți nerealizarea *artistică* însăși ca pe un eșec vital". Eșec vital, adică un eșec care instituie viața.

06. Momentul Euphorion şi I.L.Caragiale

Valori estetice, aşadar? Valori estetice pe care Negoiţescu le-a depăşit? O plasare în chiar miezul esteticului şi, în acelaşi timp, în afara lui?! Aici intervine toată discuţia despre

euphorionism, pe care o relevă corespondenţa lui Negoiţescu cu Radu Stanca şi cîteva dintre scrierile lui Nicolae Balotă, concept căruia timpul i-a cenzurat existenţa. Pentru tinerii aceştia fascinaţi de ironia tragică a romanticilor germani, pentru tinerii aceştia care trăiesc în orizont cultural şi estetic, esteticul nu e o valoare în sine; el este fundamentat de superbia propriei iluzii, a conştiinţei ei. Într-o scrisoare din 1945, Negoiţescu nota: „Ceea ce ne face asemănători (pe noi din Cerc) romanticilor germani, adică mai precis grupului surprins de cartea admirabilă a Ricardei Huch, e ironia noastră, dar şi mai accentuată, căci la noi nu e numai ironia faţă de lume, ci ironia faţă de noi înşine, teribilă, devoratoare, dar delicioasă".

La drept vorbind, e încorporată în trăirea estetică chiar această deşertăciune superbă din ironia romantică. Dar decantările merg şi mai departe. Pe 28 aprilie 1946, Negoiţescu scris: „Definiţia lui Schiller mi-a plăcut, căci răspunde tendinţei tot mai vii ce o avem (şi care în fond e aceeaşi ce ne animă pe noi la Sibiu) de a da operei de artă dimensiunea «celeilalte valori» – dacă îţi place expresia... Căci valoarea estetică de abia atunci îşi descoperă semnificaţiile ei multiple, cînd trăieşte în concubinaj cu alta. Iată de ce tragicul, cum spune amicul nostru comun Schiller, nu există decît acolo unde există moralul".

La cîteva luni, pe 3 iunie 1946, lucrurile par să se clarifice, iar cuvîntul Euphorion devine emblematic pentru viziunea despre estetic a lui Negoiţescu. Îi scria lui Radu Stanca: „*Euphorion* e un simbol bogat şi cerchist. El simbolizează tot ce e nou pe plan spiritual («Poezie în sine», fără timp, loc şi persoană, cum spune Goethe într-o convorbire cu Eckermann), romantismul ca şi Revoluţia franceză. Într-o explicaţie dată lui Eckermann, Goethe mărturiseşte intenţia iniţială de a-l face pe Euphorion să culeagă roadele unui deznodămînt fericit, şi a fost împiedicat numai de impresia profundă ce i-a produs-o moartea lui Byron la Missolonghi. De aici, consecinţe cu tîlc. Ca fiu al Elenei şi al lui Faust, în Euphorion s-au contopit spiritul grecesc, apolinic (limitele, ordinea elină) şi fausticul modern al europeanului, adică dinamismul, avîntul nesăbuit. Preponderînd acesta din urmă, Euphorion e mînat spre dezastru. // În introducerea mea (la revista pe care o proiecta şi care urma să se numească „Euphorion", n.n.), eu voi propune ca ţintă a noastră pe acel Euphorion iniţial al lui Goethe, în care s-au armonizat ordinea, măsura, regula grecească şi fausticul – romanticul germanic. Toate decăderile romantice contemporane, semne ale crizei şi dezastrului, cum naturalismul şi suprarealismul etc. Sînt consecinţele acelei rupturi din Euphorion. Noi să propune restaurarea goetheană. Poezia Cercului e pe această linie. Iar delimitările noastre între genuri şi între valori au acelaşi sens".

Pe 7 august 1947, Negoiţescu conchidea că „pentru poziţia noastră cerchistă", scrierile estetice ale lui Schiller „au o importanţă extraordinară, prin *accentul moral al esteticii schilleriene*: aşa cum viziunea noastră estetică trebuie să fie o viziune morală". Şi totul dintr-o înţelegere care implică sincronizarea şi înscrierea în etosul şi contemporaneitatea europeană. Între Negoiţescu şi prietenul său Radu Stanca, om de teatru care se pregătea să pună în scenă *O scrisoare pierdută* de I.L.Caragiale, are loc un schimb de replici despre sensurile operei marelui dramaturg. Hermeneutica articulată aici pune în evidenţă o viziune despre estetic în coordonatele euphorionismului. Scria Negoiţescu pe 13 august 1947: „Sincer mă îndoiesc că *Scrisoarea pierdută* ar fi depăşit un mare succes de sezon la Berlin (ceea ce nu scade nimic din măreţia estetică pură a lui Caragiale, dar atîta timp cît operele literare româneşti nu vor presupune – chiar şi cînd lucrul nu se declară cu ostentaţie – marile dimensiuni ale moralului – tragicului – sublimului – religiosului – misticului, ele nu vor intra în conştiinţa permanentă a publicului european".

Şi pe această temă insistă, în aceeaşi scrisoare: „pentru noi Caragiale poate rămîne clasic şi veşnic actual, căci sufletul nostru e astfel alcătuit că ştim trăi numai pe o singură coardă, cea estetică, dar occidentalul european (de altfel, ca şi rusul) nu rezistă decît la

valoarea estetică conjugată cu altele, care de-abia ele să-i dea adîncime şi semnificaţie durabilă". Nuanţele interpretării lui Negoiţescu pe tema Caragiale se dezvoltă în alte scrisori. Într-un loc, e invocat Schiller, cu *Scrisori asupra educaţiei estetice a omului*, din care Negoiţescu reţine ideea că „moravurile ţin de estetic" (13 august – 1947 p. 104). Altundeva (17 septembrie 1947), ideea e dezvoltată: „Sînt de acord cu aprecierea ta, că în Caragiale se uneşte lumea moravurilor cu cea estetică şi deci e depăşit esteticul pur. Că e vorba numai de moravuri sub unghi estetic şi nu de morală, se vede şi din faptul că pe eroii caragialeşti (pe care tu încerci acum, pe drept cuvînt, să-i prezinţi antipatici, chiar odioşi) nu-i *aşteaptă nici o pedeapsă*, ci rămîn în estetic indiferent".

Ciudat cum, dintre exegeţii lui Caragiale, nimeni n-a luat în serios opiniile lui Negoiţescu. Dar, dincolo de cît de mult sau de puţin spun ele despre Caragiale, ele relevă nu numai preocuparea lui Negoiţescu de a răsturna cu o libertate maximă clişeele, ci o viziune asupra artei şi esteticului. Altfel, lui Caragiale i se reproşează explicit (cam cum o făcea Gherea) absenţa unei perspective moralizatoare, rămînerea în pur estetic. Iată cum continuă Negoiţescu: „Această indiferenţă estetică a lor, dinafară şi moral privită, e *imorală* [...]. Deci salvarea teatrului caragialesc trebuie să vină, aşa cum faci tu, din moralitatea viziunii de înscenare, deci din afara operei caragialeşti. Tu vei prezenta opera lui Caragiale şi prin viziunea ta o vei face morală. // Mă îndoiesc că poate avea vreo semnificaţie reală fluierătura de la premiera *Nopţii furtunoase*, cum mă îndoiesc că acţiunea şcolii să fi fost atît de puternică încît doar prin amoralitatea lui Maiorescu, care a impus acest punct de vedere, să primim fără antipatie decenii de-a rîndul aceşti eroi condamnabili. Mai degrabă, interpretarea maioresciană s-a impus fiindcă era firească sufletului estetizant. Fă-o, aşadar, să nu mai fie firească!". Continuă Negoiţescu: „Tocmai în moral e omul mai liber, e omul faţă în faţă cu centrul structurii sale axiologice. [...] Moravurile nu pot deveni decît estetice, căci valoarea socială îmi pare, cum am spus, capabilă de a se transforma în valoare estetică".

În fapt, cam aceeaşi este opinia lui Nicolae Balotă, euphorionistul *par excelleance*, despre Caragiale, total ignorată de critica literară. Ceea ce i-ar caracteriza pe scriitorii munteni, spune Balotă într-o încercare de tipologizare cu care începe capitolul despre Pavel Dan din *De la Ion la Ioanide*, este „estetismul (cu toate formele pseudo-estetismului)". Şi exemplificarea e următoarea: „Cei doi Caragiale nu sînt nici pe departe – în acest, sens, fundamental, al prozei *muntene* – atît de depărtaţi unul de altul, pe cît se pare. [...] Dar a avea patima stilului, a cuvîntului în sine (în mod egal pasionant, fie că îşi ia zborul de pe buzele unui moftangiu ori ale unui rafinat) implică o non-identificare estetică cu cele spuse, cu cele implicate în cuvînt. Această non-identificare poate fi ironică distanţare (I.L.Caragiale)". Doar că, revenind la Negoiţescu, în cele din urmă poziţia lui se apropie riscant de mult de aceea a lui Gherea, pe care o vom întîlni şi la Virgil Nemoianu, unul dintre cititorii cei mai atenţi ai lui Negoiţescu. În *Istorie*, dincolo de cîteva observaţii de fineţe referitoare la acest „obsedat artizan al cuvîntului" care era Caragiale, Negoiţescu aduce în discuţie estetismul dramaturgului: „Cinism? Cinic era de bună seamă autorul marioneteleor exuberante şi cretine din *D-ale carnavalului*, această *commedia dell'arte* băştinaşă. Oricum, cinismul caragialian se împleteşte cu estetismul său – atracţia formelor şi stilurilor, în care nu profunzimea vederilor contează, ci variabilitatea lor, iscusinţa de a le alterna".

Şi, finalmente, ca o consecinţă a estetismului, impactul nefast asupra societăţii româneşti: „Căci, oricît ar detesta politic lumea creaţiei sale antiutopice, estetic, Caragiale se lasă cu deliciu corupt de ea şi astfel, prin empatie, literatura lui devine, din adversară, complice cu antiutopia, influenţînd în rău pe români. Rîsul caragialian atacă nu numai pe adversar, ci şi capacitatea morală a emitentului său – şi poate în aceasta constă cinismul unui scriitor atît de agreat şi atît de promiţător pentru noua critică românească". Este cam ceea ce

avea să spună la un moment dat Nemoianu. Într-o intervenţie dintr-o anchetă a revistei „Vatra" pe tema actualităţii lui Caragiale, Virgil Nemoianu afirmă: „Rămîne însă în picioare faptul (cu regret fie spus) că impactul public al lui Caragiale asupra imaginarului românesc este nesănătos. Tocmai pentru că acesta scrie de fapt iertător şi jucăuş, cititorii se simt îndreptăţiţi în opţiunea lor spre cinism, spre relativism, spre indiferenţă, spre nivelarea virtuţilor şi viciilor" („Comicul simplu", în „Vatra", nr. 12, 2012, p. 26). Or, faptele descind, cu toate ocolişurile parcurse între timp, din Gherea, care îi reproşa lui Caragiale, în termenii lui Richard Rorty, că nu e un *metafizician*, ci un *ironist* şi că opera lui nu are asupra publicului acea influenţă care se cere unei opere literare: „Caragiale ne dă un fragment din viaţa reală. Această viaţă îl face să rîdă, şi la rîndul lui, prin talentul său, ne face să rîdem împreună cu el. O dată ce această viaţă conţine anomalii grave, căutînd, le vom descoperi atît pe dînsele, cît şi dureroasa lor însemnătate. // Dar autorul nostru nu dă anomaliilor acea însemnătate ce le-o dăm noi. El rîde şi rîde cu poftă, nu se simte nici amărăciunea, nici revolta în rîsul lui, şi de aceea rîsul lui nu poate să aibă acea adîncă seriozitate, acea mare însemnătate socială pe care ar putea să o aibă, dacă autorul nostru ar rîde cu acelaşi talent, dar pătruns de un ideal social înalt. [...] Idealul social călăuzeşte satira artistului, îndreptîndu-i rîsul, făcînd ca acest rîs să fie mai serios, mai amar, făcînd să ardă mai tare, să ardă acolo unde să fie ars. D-l Caragiale e indiferent în materie de politică socială; el n-are acest înalt ideal trebuincios, ceea ce scade în parte însemnătatea satirei sale".

Cu atît mai interesant că drept model de ideal social în satiră e invocat Voltaire, un iluminist. Veacul al optsprezecelea ar fi fost numit *veacul lui Voltaire* tocmai datorită idealului înalt din opera sa. Or, Caragiale e, din acest punct de vedere, un anti-iluminist. În locul oricărui fel de militantism, plăcerea, relativizarea, ironia.

Oricît ar părea de paradoxal, o întrebare se impune: ideile acestea despre Caragiale, ale lui Negoiţescu, ale lui Balotă, ale lui Virgil Nemoianu, nu-şi vor fi avînd rădăcinile (oricît de ascunse) în E. Lovinescu?! În fond, pe ce se bazează verdictul negativ dat de Lovinescu operei lui Caragiale şi lui Eminescu? Lipsa lui Lovinescu de sensibilitate pentru Eminescu sau pentru Caragiale are la bază poate tocmai pe o ieşire din estetic; mai exact, un conţinut care nu-şi găsea loc în viziunea lui Lovinescu despre identitatea şi evoluţia civilizaţiei române. Căci literatura se află, şi la el, în siajul civilizaţiei. Aşa se va întîmpla, finalmente, şi cu Negoiţescu, lucru observat prea bine de Ghe. Grigurcu. Şi, în acest caz, va fi avînd dreptate G. Călinescu în secvenţa care deschide textul lui despre Agârbiceanu din „Contemporanul", zicînd „cei care combat tendinţa noastră fac asta fiindcă ar voi să îmbrăţişăm tendinţa lor". Căci „tendinţa" lui Lovinescu, bazată pe autonomia esteticului, înseamnă, în realitate, sincronizare cu Europa. Aderare la modernitate. Este, anterior, „tendinţa" lui Maiorescu; ulterior, a lui Negoiţescu însuşi.

BIBLIOGRAPHY

1. Nicolae Balotă, *Caietul albastru, Timp mort 1954- 1955, Remember 1991-1998*, vol I-II, Ediţia a treia adăugită, Ideea Europeană, Bucureşti, 2007.
2. Nicolae Balotă, *De la Ion la Ioanide. Prozatori români ai secolului XX*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974.
3. Nicolae Balotă, *Euphorion. Eseuri*, Ediţia a doua revizuită şi adăugită, Editura Cartea Românească, 1999.
4. G. Călinescu – *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1941, Bucureşti [Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Ediţie şi prefaţă de Al. Piru, Editura Minerva, Bucureşti, 1982].

5. G. Călinescu – *Istoria Literaturii Române. Compendiu*, Ediția a II-a revăzută, Editura Naţională Mecu, Bucureşti, 1946.
6. G. Călinescu – „Probleme şi exemple", în „Contemporanul", nr. 9, 7 martie 1958.
7. Şerban Cioculescu – „Marginalii la opera lui I. Agârbiceanu", în „Viaţa Românească", în „Viaţa Românească
8. Constantin Ciopraga – *Literatura română între 1900 şi 1917*, Editura junimea, Iași, 1970.
9. —— *Cronologia vieţii literare româneşti. Perioada postbelică*, VI, 1954-1955, Coordonare generală şi prefaţă Acad. Eugen Simion, Coordonator redacţional al ediţiei Andrei Grigor, Documentare şi redactare Nicolae Bîrna, Oana Soare, Oana Safta, Mihai Iovănel, Cristina Balinte, Andrei Terian, Andrei Grigor, Alina Crihană, Nicoleta Ifrim, Editura Muzeul Naţional al Literaturii Române, 2011
10. —— *Cronologia vieţii literare româneşti. Perioada postbelică*, VII, 1956-1957 – Coordonare generală şi prefaţă Eugen Simion, Coordonatorul redacţional al ediţiei Andrei Grigor, Documentare şi redactare Mihai Iovănel, Cristina Balinte, Andrei terian, Andrei Grigor, Nicoleta Ifrim, Alina Crihană, Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române, Bucureşti, 2011.
11. —— *Cronologia vieţii literare româneşti. Perioada postbelică*, VIII, 1958-1959 – Coordonare generală Eugen Simion, Coordonatorul redacţional al ediţiei Andrei Grigor, Documentare şi redactare Cristina Balinte, Mihai Iovănel, Andrei Terian, Nicoleta Ifrim, Andrei Grigor, Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române, Bucureşti, 2011.
12. Cubleşan, Constantin – *Ion Agârbiceanu – Opere fundamentale*, în „Bucovina Literară", nr. 3-4, martie-aprilie 2015, p. 6-8.
13. Pompiliu Constantinescu – *Scrieri*, Ediţie îngrijită de Constanţa Constantinescu, cu o prefaţă de Victor Felea, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967.
14. *Dicţionar analitic de opere literare româneşti* – vol. I-II, Coordonare şi revizie ştiinţifică: Ion Pop, Casa Cărţii e Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2007
15. Mihail Dragomirescu, *Sămănătorism, poporanism, criticism*, Editura Institutul de Literatură, Bucureşti, 1934.
16. Şerban Cioculescu – *Viaţa lui I.L.Caragiale. Caragialiana*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1977.
17. Ioan Petru Culianu – *Studii româneşti. Fantasmele nihilismului. Secretul doctorului Eliade*, Traduceri de Corina Popescu şi Dan Petrescu, Nemira, 2000, Bucureşti.
18. Alexandru George – „Citiţi-l pe Agârbiceanu", în *Altereveniri, restituiri, revizuiri*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2003.
19. Gheorghe Grigurcu – *Critici români de azi*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981.
20. Gheorghe Grigurcu, „Estetismul deschis al lui I. Negoiţescu", în „Viaţa Românească", anul XC, nr. 9-10, septembrie-octombrie 1995,.
21. Gheorghe Grigurcu – „La o reeditare (I. Negoiţescu)", în *De la un critic la altul*, Editura Convorbiri Literare, Iaşi, 2005, p. 56-61.
22. Ion Hangiu – *Dicţionar al presei literare româneşti* (1790-1982), Argument de Ion Dodu Bălan, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1987.
23. Mihai Iovănel, *Cornel Regman*, în *Dicţionarul General al Literaturii Române*, P-R, Academia Română, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2006.
24. E. Lovinescu, *Scrieri 3. Aqua forte* [Anexă], Ediţie de Eugen Simion, Buucreşti, Editura Minerva, 1970.

25. E. Lovinescu – *Critice. I. Istoria Mişcării „Sămănătoriste”*, Editura Ancora, Bucureşti, f.a. (1925).
26. E. Lovinescu – *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I-III, Editura Minerva, Bucureşti, 1981.
27. Nicolae Manolescu – *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008.
28. Nicolae Manolescu – „Dureri înăbuşite”, în „România Literară”, nr. 23, 2003.
29. Nicolae Manolescu – „Ion Agârbiceanu. 50 de ani de la moarte”, în „România Literară”, nr. 50, 2013.
30. Nicolae Manolescu – *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. 3. Critica. Eseul*, Editura Aula, Braşov, 2001.
31. Mircea Martin – „Ion Negoiţescu, estetul incoruptibil”, în *Radicalitate şi nuanţă*, Editura Tracus Arte, 2015.
32. Dumitru Micu – „Ion Agârbiceanu la 80 de ani”, în „Viaţa Românească”, nr. 9, 1962, p. 83-85.
33. Dan C. Mihăilescu – *Îndreptări de stînga*, Humanitas, Bucureşti, 2005.
34. —— Minerva. *Enciclopedia Română*, Editura Comitetului de redacţie al Enciclopediei Române Minerva, Cluj Napoca, 1930.
35. Dumitru Micu – *Scurtă istorie a literaturii române*, vol. I, Editura Iriana, Bucureşti, 1994.
36. Basil Munteano – *Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, Editions du Sagittaire, 1938.
37. A. Naum – „Premiul Eliade-Rădulescu. I. Agârbiceanu, *În întunerec*, Bucureşti, 1910 – Raport de A. Naum”, în „Analele Academiei Române, Memoriile Secţiunii Ştiinţifice”, Seria 2, Tom 33, 1910-1911.
38. I. Negoiţescu – „Agârbiceanu văzut azi”, în „Familia”, nr. 11, 1990.
39. I. Negoiţescu – *E. Lovinescu*, Editura Albatros, Bucureşti, 1970.
40. I. Negoiţescu – *Engrame*, Editura Albatros, Bucureşti, 1975.
41. I. Negoiţescu – *Istoria literaturii române*, Vol. I (1800-1945), Editura Minerva, Bucureşti, 1991.
42. I. Negoiţescu – *Însemnări critice*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1970.
43. I. Negoiţescu – *Ora oglinzilor*, Pagini de jurnal, memorialistică, epistolar şi alte texte cu caracter confesiv, Ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Dan Damaschin, Editura Dacia, Cluj, 1997.
44. I. Negoiţescu – *Scriitori moderni*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966.
45. I. Negoiţescu, *Straja dragonilor*, Ediţie îngrijită şi prefaţă de Ion Vartic, Epilog de Ana Mureşan, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1994.
46. Virgil Nemoianu – „Comicul simplu”, în „Vatra”, nr. 12, 2012, p. 26
47. I. Negoiţescu, Radu Stanca – *Un roman epistolar,* Editura Albatros, Bucureşti, 1978.
48. Z. Ornea – *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească,* Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1995.
49. Z. Ornea – „Literatură şi morală”, în „România Literară”, nr. 26, 1999.
50. Z. Ornea – *Sămănătorismul*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970.
51. Z. Ornea – *Tradiţionalism şi modernitate în deceniul al treilea*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1980.
52. Z. Ornea – „Un roman inedit al lui Agârbiceanu”, în „România Literară”, nr. 43/1997.
53. Petru Poantă – *Ion Agârbiceanu*, în*Dicţionarul General al Literaturii Române*, A-B, Academia Română, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2006.

54. Perpessicius – *Opere. Menţiuni critice*, vol. 2, Editura Minerva, Bucureşti, 1972.
55. Perpessicius – *Opere. Menţiuni critice,* vol. 5, Editura Minerva, Bucureşti, 1972.
56. Petru Poantă – *Cercul Literar de la Sibiu. Introducere în fenomenul originar*, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 1997.
57. Marian Popa – *Istoria literaturii române de azi pe mîine*, I-II, 23 august 1944-22 decembrie 1989, Versiune revizuită şi amendată, Editura Semne, Bucureşti, 2009.
58. Lucian Predescu – *Enciclopedia României Cugetarea. Material românesc. Oameni şi înfăptuiri*, Ediţie Anastatică, Editura Saeculum I.O. Editura Vestala, Bucureşti, 1999.
59. Cornel Regman – *Agârbiceanu şi demonii, Studiu de tipologie literară*, Editura Minerva, 1973.
60. Eugen Simion – *Scriitori români de azi*, III, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984.
61. Const. Şăineanu, *Noui recenzii(1926-1929)*, Adevărul, 1930
62. Ion Vartic – *Ion Agârbiceanu*, în Mircea Zaciu, Marian papahagi, Aurel Sasu (coordonatori), „Dicţionarul Scriitorilor Români", A-C, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1995.
63. Lucian Valea – *Generaţia amînată*, Ediţie îngrijită de oana Valea şi Mircea Măluţ, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2002.
64. Cristian Vasile – *Viaţa intelectuală şi artistică în primul deceniu al regimului Ceauşescu, 1965-1974*, Editura Humanitas, 2014.
65. Tudor Vianu – *Arta prozatorilor români*, Editura Minerva, Bucureşti, 1981.
66. Răzvan Voncu – „Agârbiceanu (aproape) necunoscut", în „România Literară", nr. 1/2011
67. Răzvan Voncu – „Realismul aspru al lui Agârbiceanu", în „România Literară", nr. 4/2015.
68. Mircea Zaciu – *Ion Agârbiceanu*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964.
69. Mircea Zaciu – *Ion Agîrbiceanu* (prefaţă), în Ion Agârbiceanu, *Opere, I, Schiţe şi povestiri*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1962.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

GHEORGHE CRACIUN AND THE CONSCIOUSNESS OF LITERATURE

Iulian Boldea

Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Gheorghe Crăciun is a writer for whom the epic vocation meets the temptation of theorizing, with the effort of self-clarification, the clarification of some literary concepts, of aesthetic phenomena with a lower or higher degree of generality. Unanimously recognized as one of the most important post-war writers, Gheorghe Crăciun was included among the representatives of the new postmodern paradigm, attracted by textualism and metaficality. Gheorghe Crăciun's statements about body and letter, literature rhetoric and codes of corporality, correlative entities that mutually determine their relief and conformation preserve their actuality intact. The essays of Gheorghe Crăciun eloquently demonstrate a fine analytical spirit, a suggestive ability to dissociate the expressive nuances of literature, but, last but not least, a certain vocation of synthesis.

Keywords: literary theory, concepts, postmodern paradigm, textualism, synthesis

Corpul ca limbaj

Prin studiile şi eseurile sale (*Cu garda deschisă*, 1997, *Introducere în teoria literaturii*, 1997, *În căutarea referinţei*, 1998, *Aisbergul poeziei moderne*, 2002 etc.) Gheorghe Crăciun a dovedit o remarcabilă deschidere conceptuală, dar şi o fervoare a descifrării structurilor operelor literare, analizate cu rigoare, interpretate din perspectivele cele mai neaşteptate. Demne de interes sunt, astfel, textele de aspect teoretic pe care Gheorghe Crăciun le include în *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice*. De altfel, în întregul ei, generaţia '80 a dovedit o deschidere teoretică remarcabilă; chiar dacă la început ezitantă sau fluctuantă, conştiinţa de sine teoretică a generaţiei s-a precizat cu tot mai multă fervoare. Profunde, chiar dacă nu spectaculoase conceptual, sunt enunţurile critice ale lui Gheorghe Crăciun despre raportul dintre ficţiune şi text, despre textualizare şi textualism, dar şi despre amplificarea conştiinţei teoretice a prozatorilor: „Un fapt imediat observabil este acela că ultimul val de prozatori de formulă scurtă se impune printr-o redutabilă sporire şi adâncire a conştiinţei teoretice. Privită cu suspiciune de unii critici, repudiată sub acuzaţia sterilităţii şi a lipsei de interes imediat, preocuparea autorilor, explicită sau nu, pentru mecanismele generării şi funcţionării textului narativ este, de fapt, semnul unui proces de maturizare a spiritului estetic. Sigur că talentul va avea întotdeauna câştig de cauză în faţa experimentului pur şi simplu formal şi forţat, dar aceasta nu înseamnă a exclude din conduita textuală a unui prozator gustul experimentării unor modalităţi fără un precedent epic, dorinţa sa de a-şi explica şi de a-i arăta cititorului raporturile subiectului uman cu limbajul care îl constituie în chiar actul scrierii, efectele psihologice ale manipulării unor instrumente lingvistice şi retorice creatoare de iluzie (pentru că, orice s-ar spune, literatura este iluzie)". Descriind fizionomia intelectuală a colegilor de generaţie, Gheorghe Crăciun constată „formaţia lor culturală şi literară firească", dar şi lipsa complexului „asimilării unor valori în dezacord cu etapele biologice ale edificării de sine", atrăgând, totodată, atenţia că „astăzi activitatea prozatorului ce se doreşte stăpân pe mijloacele sale şi pe dimensiunile propriei sale viziuni pare ameninţată de însuşi spaţiul literaturii înconjurătoare". Între cele mai relevante criterii şi norme ale scriiturii pe care şi le-au însuşit prozatorii generaţiei optzeciste, Gheorghe

Crăciun scoate în relief faptul că „deliteraturizarea percepţiei şi a discursului narativ, punerea în discuţie a unor «relaţii de producţie» estetică până acum trecute sub tăcere (scris-citit, enunţ-enunţare, autor-narator-personaj, limbă vie-limbaj, descriere-povestire, povestire-prezentare), revizuirea naturii şi importanţei categoriilor de «specie» şi «gen», reconsiderarea practică a conceptelor de «invenţie» şi «reprezentare», opţiunea pentru «text» ca structură deschisă sunt probleme care apar în manifestările acelei conştiinţe teoretice despre care vorbeam mai înainte". Gheorghe Crăciun face parte, fără nicio îndoială, din categoria acelor creatori înzestraţi cu o doză de reflexivitate de cea mai nobilă anvergură. Aserţiunile sale despre practica scrisului, despre asumarea realului prin intermediul limbajului, despre criza limbajului sau despre ficţionalizarea realului sunt cât se poate de temeinic reliefate şi argumentate: „Sondarea unei lumi de o extraordinară complexitate, în care structurile sociale cunosc o dinamică fără precedent în care stresul psihic, procesul RTS, bombardamentul informaţional, agresiunea mediului tehnologic asupra senzorialului, sincoparea fluxului mental sunt evidenţe ale cotidianului, pretinde, de cele mai multe ori, construirea din mers a uneltelor de lucru, recondiţionarea procedeelor literare preexistente sau dinamitarea lor, modificarea rapidă a perspectivelor de percepţie şi emitere a discursului, apelul la documentul brut şi la vocabularul limbajelor specializate, concentrarea pe formele de manifestare ale limbajului oral, adaptarea mişcării sintactice la ritmul povestirii, relatării, analizei, la ritmul «textuării» în ultimă instanţă. Ironia, pastişa, parodia, citarea şi autocitarea se leagă de acelaşi mod specific al punerii problemelor subiectului într-un univers în care, lucrul e prea bine ştiut, cultura s-a transformat pentru om într-o a doua natură. Acestea ar fi câteva dintre caracteristicile cele mai generale ale ideologiei estetice profesate de prozatorii ultimului val, cel de-al treilea dacă e să socotim din 1965 încoace".

Enunţurile lui Gheorghe Crăciun despre corp şi literă, despre retorica literaturii şi codurile indescifrabile ale corporalităţii, entităţi corelative, ce îşi determină reciproc relieful şi conformaţia îşi conservă intacte actualitatea şi stringenţa conceptuală: „Indiferent de diversitatea concretă a scrierilor ce o compun, litera literaturii se dezvoltă pe sistemul osos al unui cod retoric, pe o sumă de procedee specifice, în interiorul unui limbaj care o distinge de celelalte limbaje. Litera ca şi literatura sunt forme de stabilizare a unor reprezentări momentane. Orice stabilizare produce însă întotdeauna şi o convenţionalizare a imaginilor în uz şi atunci, mai devreme sau mai târziu, revoluţia sensibilităţii va aduce cu sine contestarea literei şi pledoaria pentru «noul trup», pentru o altă manifestare a senzorialităţii, a sentimentului, a iubirii, pentru o natură şi o consistenţă a lumii altfel înţelese. Nu acesta e, oare, de exemplu, cazul romantismului? Regula jocului e însă cât se poate de limpede: aberaţiile de la un sistem literal şi literar dat ale mişcărilor aparent spontane centrate pe o nouă conştiinţă a trupului sunt rupturi care ne oferă, de fapt, tocmai garanţia perpetuării literaturii prin continuă înnoire". Teoreticianul relevă, în continuare, modul în care între revoluţiile ce se derulează în psihoistoria percepţiei umane şi devenirea spectaculoasă a retoricii literaturii se stabileşte un raport de indeterminare, de relevanţă reciprocă: „Orice determinare şi cercetare a petelor albe de pe harta percepţiei duce invariabil şi la o primenire retorică, la o schimbare a caracterului de literă, dacă putem spune astfel. Trupul îşi construieşte cu migală perioadele sale de evadare şi regăsire a libertăţii naturale, pentru a deveni din nou acelaşi prizonier periculos al instituţiei gramatice. Autenticitatea şi naturalitatea trăirii, a experienţelor în afara uzajului temperamental sunt cu timpul canonizate chiar în straturile cele mai de sus ale domeniului pe care iniţial acestea îl contestau (...). Raportul dintre trup şi literă ascunde, pe de altă parte, şi un alt important dinamism: acela care contrapune limbii (vorbirii), scrierea, scriitura (limbajul)". Imaginarul şi corporalitatea se comportă, crede Gheorghe Crăciun, pe urmele lui Roland Barthes, asemenea unor vase

comunicante ce-şi măsoară dimensiunile şi limitele prin interdependenţa ce le susţine metabolismul. Iar teza preeminenţei literarului asupra corporalităţii e relativizată cu fineţe de eseist: „Regenţa literarului asupra corporalului nu încetează nici un moment să fie parţială, iluzorie şi provizorie, tocmai pentru că trupul e viu şi litera nu, tocmai pentru că trupul ştie întotdeauna mai multe despre lume şi limbă şi e mai bogat în sensuri potenţiale decât orice literatură efectivă. Ori de câte ori intră în text, trupul simte că litera îl obligă la o sintaxă improprie care-i transformă simultaneitatea într-o linearitate, la un limbaj oricât de rafinat care nu face altceva decât să-i aproximeze natura şi anvergura. Trupul nu e limbajul şi tocmai această non-identitate instituie spaţiul privilegiat prin dramatismul său al literaturii". Eseurile lui Gheorghe Crăciun demonstrează, în mod elocvent, un fin spirit analitic, o sugestivă capacitate de disociere a nuanţelor literaturii şi ale literarităţii, dar, nu în ultimul rând, şi o certă vocaţie a sintezei. Aflate la limita dintre rigoare şi „spiritul de fineţe", aceste texte sunt mărturii ale dinamismului/ dramatismului unei conştiinţe literare în perpetuă interogaţie a lumii şi a propriului sine, documente sufleteşti şi intelectuale ale unui scriitor care îşi defineşte cu luciditate propria condiţie, statutul său specific, în faţa unei realităţi polimorfe, ce i se impune ca o permanentă provocare. A devenit un adevărat truism afirmaţia conform căreia conştiinţa modernă şi postmodernă e una "duplicitară", lipsită de coerenţă, neomogenă, într-un cuvânt, descentralizată. Scriitorul zilelor noastre beneficiază, în egală măsură, de resurse primordial-creatoare, dar şi de potenţialităţi critice şi teoretice. O dată cu imaginea realităţii, în relieful paginii scrise transpare, nu de puţine ori, efigia eului creator, amprenta sa stilistică şi retorică, dinamica interogaţiilor sale cu privire la finalităţile propriului demers estetic. În acest fel, personalitatea scriitorului capătă o pregnanţă aparte, o complexitate evidentă, căci, în măsura în care textul operei poartă în sine nu doar reflexele realului dar şi obsesiile, întrebările, îndoielile autorului cu privire la textul în curs de a fi creat, se produce o dublă focalizare a scriiturii, cu şanse reale de a obţine un efect stilistic/ estetic de pronunţată eficacitate. Gheorghe Crăciun este un astfel de scriitor pentru care vocaţia epică se întâlneşte cu tentaţia teoretizării, cu efortul de autoclarificare, de limpezire a unor concepte literare, a unor fenomene estetice cu un grad mai mic sau mai mare de generalitate.

Adecvarea la concept

Unanim recunoscut ca unul dintre cei mai importanţi prozatori ai perioadei postbelice, Gheorghe Crăciun a fost inclus printre reprezentanţii noii paradigme postmoderne, atraşi de textualism şi de metaficţionalitate. În această privinţă, Nicolae Manolescu observă că „proza lui Crăciun e bogată, deasă de senzaţii, impresii, imagini. Realitatea e privită de aproape, prin lupă, ca şi la Nedelciu. Vecinătatea ochiului şi a obiectului conduce la un realism ciclopic, în care detaliile capătă dimensiuni mărite, iar porozitatea textului creează iluzia unor cratere şi a altor accidente vulcanice"[1]. De altfel, trebuie precizat că şi Eugen Simion îl încadrează pe Gheorghe Crăciun în categoria scriitorilor care contribuie „la afirmarea unei poetici a textualismului românesc"[2]. Pentru Virgil Podoabă textualismul lui Gheorghe Crăciun este un „semn al evaziunii scriitorului din existenţă", pentru că prozatorul „avea - şi încă cu asupra de măsură - despre ce scrie, dacă ar fi voit într-adevăr: despre experimentul fără precedent, căruia îi era supus omul în această zonă a lumii şi care-l transformase într-o specie antropologică nouă"[3]. Pe de altă parte, s-a mai subliniat, pe bună dreptate, şi faptul că scriitorului „regimul narativităţii i s-a părut dintotdeauna facil şi protestează contra refuzului

[1]Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008, p. 1361
[2]Eugen Simion, *Scriitori români de azi, IV*, Editura Cartea Românească, 1989, p. 616
[3]Virgil Podoabă, *Metamorfozele punctului*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2004, p.178

literaturii de analiză, iar dacă cititorul strâmbă din nas Crăciun îl pune la punct şi-l trimite să-şi ia în serios menirea, adică adecvarea”[4]. Ideea autonomiei textului literar e nu mai puţin prezentă în paginile lui Gheorghe Crăciun, fapt observat de Mihaela Ursa, în monografia sa: „Pe de altă parte însă, textul începe să se comporte aberant şi să refuze, în numele întoarcerii mereu posibile la acea zonă a deschiderii tuturor virtualităţilor (textul revine prin urmare înapoi la faptele ştiute şi rămâne o vreme în locul acesta al unor multiple posibilităţi), firescul contract de proprietate pe care îl încheiase până acum în deplină pace cu autorul”[5]. Desigur, o astfel de insistentă punere în ecuaţie a aporiilor textuale conduce, aşa cum observă Radu G. Ţeposu, la un fel de rarefiere a epicului, textul devenind, uneori, „o relatare despre ideea de carte, despre propriile ei intenţii, o încercare prelungită de a prinde autenticitatea actului scrierii în chiar protocolul textuării. Metoda e, aşadar, unicul obiect de investigaţie, lăsând în mod fatal şi impresia unei anume vacuităţi epice, a unei desubstanţializări a prozei”[6]. Textualismul e o realitate incontestabilă a prozei lui Crăciun, percepută ca atare şi de Gheorghe Perian, care observă că ,,prozatorul Gheorghe Crăciun pare să se fi născut textualist aşa cum Athena s-a ivit pe lume gata îmbrăcată şi înarmată. Spre deosebire de alţi scriitori ai generaţiei ‘80 mai puţin severi cu propria lor producţie literară, el s-a ferit de la început să arate cititorilor ceva din căutările, etapele sau progresele sale, publicând o carte, romanul *Acte originale/ Copii legalizate* (1982) doar atunci când avea o identitate deja constituită. Din această cauză, textualismul nu pare a fi, în cazul său, un punct de sosire, ci un fenomen originar”[7].

Studiile teoretice ale lui Gheorghe Crăciun au circumscris, între temele lor majore, şi problematica postmodernismului şi a avatarurilor sale. Postmodernismul e caracterizat, între altele, de o remarcabilă conştiinţă de sine a scriitorilor care, prin intermediul unei insistente autoanalize, recuperează o imagine elocventă a propriului efort estetic, a propriei personalităţi, în fond. Mitul “inocenţei” şi al spontaneităţii autorului e, în acest fel, spulberat, în beneficiul lucidităţii şi autoreflexivităţii, ce devin elemente dominante ale proiectului estetic, constante fundamentale ale unui demers literar ce-şi propune nu doar transcrierea realităţii “exterioare” dar şi punerea în valoare a tehnicilor expresive prin care această realitate se lasă radiografiată. *Ficţiunea* şi *metaficţiunea* se dovedesc a fi, astfel, termenii unei ecuaţii ce capătă un cu atât mai pregnant relief cu cât mitul scriitorului “total” e, cam de multă vreme, inactual. De altfel, pentru Linda Hutcheon (*Narcissistnarrative: The Metafictional Paradox*) metaficţiunea “nu reprezintă atât o despărţire de tradiţia mimetică a romanului, cât o restructurare a ei. E simplist să spui, aşa cum au făcut-o recenzenţii ani de zile, că acest tip de ficţiune e sterilă, neavând nimic de a face cu «viaţa»… eu aş spune mai degrabă că această conexiune «vitală» a fost reformulată la un nou nivel – cel al procesului narării şi nu al produsului narativ”.

Foarte elocventă pentru condiţia postmodernă a scriitorului român e cartea lui Gheorghe Crăciun *Cu garda deschisă* (1997), centrată pe ideea condiţiei scriitorului într-o lume ce nu încetează să-i infirme iluziile, dar care nu poate exista, s-ar zice, fără această oglindă a esteticului, a literaturii care să-i confirme şi să-i valideze identitatea. Într-o “intervenţie” despre *Scriitorul şi puterea sau despre puterea scriitorului*, Gheorghe Crăciun observă că “adevăratul stăpân al realităţii e scriitorul şi nu omul politic. Puterea are întotdeauna nevoie de o imagine a realităţii care să-i convină. Care să o confirme. Puterea are

[4] Al. Cistelecan, *Ultimul ardelean,* în *Aide Memoire*, Editura Cartea Românească, 2007, p.210
[5] Mihaela Ursa, *Gheorghe Crăciun*, Editura Aula, Braşov, 2002, p. 22
[6] Radu G. Ţeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, p.196
[7] Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1996, p.187

nevoie de imagini artificiale pe care nici măcar nu le poate produce şi oferi cu propriile-i mijloace. Scriitorul e singur şi el nu dispune decât de talentul, vocaţia şi libertatea sa. Sunt calităţi pe care scriitorul adevărat nu le poate împrumuta, negocia sau vinde. În faţa scriitorului, puterea e handicapată. De aici toată această dramă a incompatibilităţii. În relaţia dintre scriitor şi putere, cel care are de fapt puterea, şi asta la un nivel superior celui politic, e scriitorul". Nereprimându-şi, astfel, acest orgoliu, justificat oarecum, al preeminenţei – într-un absolut axiologic, poate, şi mai puţin în contingent! – esteticului asupra politicului, Gheorghe Crăciun abordează, în cartea sa o arie largă de teme, de la *(In)actualitatea prozei* şi *Literatura noastră şi ideea de direcţie,* teme aşadar de reflexie exclusiv teoretică, până la reacţiile mai prompte, mai angajate în dinamica politică a momentului (*Puterea între vid şi plin, Cântare lemnului, Literatura străzii, Minciună comunistă şi adevăr românesc, Feed-back post totalitar, Starea pe loc* sau *Patriotismul la români*). Foarte interesante (şi fecunde în plan teoretic) sunt, de asemenea, reflecţiile eseistului despre "ideea de direcţie" în literatură. După ce observă, cu o resemnare mai degrabă mimată, că "direcţiile sunt o fatalitate necesară într-o cultură", pentru că ele "ţin de regimul necesităţii în sens teologic, în măsura în care ele tind spre constituirea unui ansamblu cultural închis, specific", Gheorghe Crăciun îşi focalizează atenţia asupra noutăţii, de limbaj şi de conţinut, pe care orice direcţie o presupune. Transformarea codurilor literare în funcţie de necesităţile unui anumit moment estetic, restructurarea "orizontului de aşteptare" al cititorului, recuperarea, dintr-un unghi nou, a tradiţiei, toate aceste elemente intră în configurarea unei definiţii pertinente a ideii de direcţie: "orice direcţie presupune o reacţie şi orice direcţie presupune o orientare mimetică, în sensul adecvării ei la un «spirit al timpului», pentru că ea nici nu-şi merită numele dacă nu se orientează spre exterior (…). Direcţiile sunt sincronice, imitative, pentru că ele ţin de un anume sentiment interior al timpului, de ceea ce a fost numit «timpul lung al istoriei»".

În aceeaşi direcţie a asumării teoretice a literaturii, ni se propun, în eseul *Autenticitatea ca metodă de lucru*, câteva precizări cu privire la ideea de autenticitate, care, în viziunea teoreticianului, nu e nimic altceva decât o convenţie literară între atâtea altele, ce presupune adecvarea expresiei literare la realitate. Datele noii autenticităţi ce modelează demersul prozatorilor români postmoderni sunt nuanţate prin "pregnanţa şi densitatea reprezentărilor, fidelitatea «redării», supleţea şi pertinenţa individuală a viziunilor prin care dialectica lumii e adusă în text". Desigur, normele şi criteriile autenticităţii presupun, ca un element indispensabil, exerciţiul autoreflexiv, cunoaşterea propriului demers creator, autentificarea, cu alte cuvinte, a propriilor percepţii şi senzaţii. Conceptul de *text*, ca instanţă ce transcende "instituţia" genurilor şi speciilor literare, traduce mult mai eficient şi mai limpede această voinţă de autenticitate, "de adecvare la real a percepţiei şi mijloacelor de lucru". Într-o ţinută interogativă mult mai bine precizată se conturează eseul *Ştiinţa inefabilă*, care circumscrie statutul teoriei literare, disciplină ce desemnează un spaţiu al metamorfozelor conceptuale continue, în care "adevărurile definitive" poncifele, ierarhiile, sau adevărurile prestabilite excluse. Eseistul observă, pe bună dreptate, că teoria literară nu oferă certitudini incontestabile, dar, în schimb, contribuie în suficientă măsură la consolidarea conştiinţei de sine a unei literaturi. Chiar dacă teoria literară pare să fie o ştiinţă "nespecifică", o disciplină "predispusă la o continuă experimentare de noi metode şi modele", totuşi, trebuie să acceptăm, alături de eseist că, "în ciuda vocilor de sirenă ale pedestrului impresionism dispreţuitor de concepte (…) conştiinţa unei literaturi nu poate fi decât teoretică. Să nu uităm că, artistic şi omeneşte vorbind, somnul teoriei naşte întotdeauna monştri: grafomanie, diletantism şi mediocritate agresivă".

Textele lui Gheorghe Crăciun din volumul *Cu garda deschisă* sunt, prin anvergura teoretică, prin deschiderile conceptuale fecunde, dar şi prin "pragul etic" pe care îl presupun,

pledoarii în favoarea unei percepţii lucide a literaturii, interogaţii – lipsite de patetism dar şi de orice retorică a iluzionării, întrebări lucide asupra condiţiei scriitorului ca martor, actor şi regizor al propriului său destin. Nu întâmplător, proza lui Gheorghe Crăciun a fost apropiată de performanţele nonepice ale noului roman, de către Nicolae Manolescu, de exemplu, care afirmă că ,,minuţios descriptivă, proza aceasta o moşteneşte pe aceea a *noului roman* importat cu un deceniu în urmă de romancieri ai generaţiei '60 precum Sorin Titel, D. Ţepeneag sau Nicolae Damian (astăzi uitat deşi el este autorul celor mai reuşite *copii legalizate* după Robbe – Grillet şi compania)"[8]. Desigur, reflecţiile despre condiţia prozei sunt dominante în secţiunea teoretică a volumului, lucru explicabil, dacă ne gândim că autorul e unul dintre cei mai semnificativi prozatori ai generaţiei sale, dar nu mai puţin incitante, în spiritul şi litera lor, sunt întâmpinările critice provocate de, să zicem, proza lui Mircea Nedelciu (*Realitate şi izomorfism textual*), de critica Monicăi Lovinescu (*Critica "primului cerc"*) sau de creaţia lirică a lui Gellu Naum (*Gellu Naum, contemporanul nostru*) ori Ioan Flora ("*Tălpile violete" sau explozia anecdoticului în poem*). În altă ordine de idei, eseurile despre Mircea Martin (*Criticul şi profunzimea*), Adrian Marino (*Homoeuropaeus*), Mircea Eliade (*Principiul autenticităţii*) sunt tot atâtea demersuri pentru ideea de universalitate şi integrare a culturii româneşti în spaţiul european.

Eseurile lui Gheorghe Crăciun demonstrează, în mod elocvent, un fin spirit analitic, o sugestivă capacitate de disociere a nuanţelor expresive ale literaturii, dar, nu în ultimul rând, şi o certă vocaţie a sintezei. Aflate la limita dintre rigoare şi "spiritul de fineţe", aceste texte sunt mărturii ale dinamismului/ dramatismului unei conştiinţe literare în perpetuă interogaţie a lumii şi a propriului sine, documente sufleteşti şi intelectuale ale unui scriitor care îşi defineşte cu luciditate propria condiţie, statutul său specific, în faţa unei realităţi polimorfe, ce i se arată ca o permanentă provocare. Vocaţia epică se întâlneşte, în cazul lui Gheorghe Crăciun, cu tentaţia teoretizării, cu efortul de autoclarificare, de limpezire a unor concepte literare, a unor fenomene estetice cu un grad mai mic sau mai mare de generalitate. *În căutarea referinţei* (1998) e o carte de studii şi articole structurată în patru secţiuni (*Contexte şi concepte critice, Poezie şi limbaj poetic, Subtextele prozei* şi *Autoportret indirect*). În *Contexte şi concepte critice* autorul defineşte sau recapitulează unele concepte ale literaturii moderne sau postmoderne, imprimând studiilor sale un caracter riguros, aplicat; aici, referinţele sunt absorbite în text cu o anumită naturaleţe, devenind, în fond, *contexte* în care se desfăşoară demonstraţia autorului. Ceea ce surprinde în aserţiunile lui Gheorghe Crăciun e caracterul lor riguros, pe cât de ferm, pe atât de relativizant. Eseistul nu-şi impune, cu irepresibilă voinţă de a convinge, opţiunile sale; el problematizează, mai curând, caută argumente, pune sub semnul întrebării nu doar alte opinii critice, dar şi propriile lui ipoteze. În studiul *Între modernism şi postmodernism*, de pildă, sunt demontate motivaţiile şi resursele teoretice ale poeticii postmoderne, fără ca autorul să adere la o concluzie definitivă. În finalul studiului amintit, sintetizând trăsăturile definitorii ale postmodernismului, Gheorghe Crăciun face apel la o tonalitate preponderent interogativă şi relativizantă: "(…) postmodernismul, în proză cel puţin, e un curent de idei care neagă posibilităţile limbajului de a impune «voci», imagini articulate ale lumii, viziuni. Chiar şi atunci când el, prin agresiva sa componentă intertextuală, ia în considerare viziuni preexistente, o face pentru a le demistifica şi descompune, pentru a le dezintegra şi i-legitima. A spune că postmodernismul e parodic e prea puţin. Tehnica uzuală a parodiei e condusă, totuşi, de o voinţă a construcţiei, de o logică a modificării registrelor stilistice (…). Ajungem astfel încă o dată la arbitrarietate. «Gălăgia» postmodernistă e altceva decât spectacolul sincretic dadaist. Şi totuşi diferenţele nu sunt atât

[8]Nicolae Manolescu, op.cit., p.1361

de mari. Să fie atunci postmodernismul forma discretă dar zgomotoasă a neoavangardismului zilelor noastre?" Dacă în acest studiu, ca şi în celelalte aparţinând acestei secţiuni (*Poetica explorării în lirica secolului XX, "Paşoptism" sau "bonjurism"?*, *Roland Barthes şi "fantasmele" textului* etc.) miza este predominant teoretică, eseistul delimitând şi definind "contextele" şi "conceptele" fundamentale ale literaturii moderne sau postmoderne, în următoarele secţiuni ale volumului Gheorghe Crăciun îşi revelează calităţile de exeget, aplicate asupra unor poeţi sau prozatori reprezentativi pentru literatura secolului XX (*Bacovia, simbolistul eretic, Kavafis şi poezia viitorului, Metodele lui Francis Ponge, Prin ocheanul întors, Şcoala ludică şi arcanele autenticităţii* etc.). Demn de subliniat este faptul că între teorie şi critică literară, între destructurarea şi descrierea conceptelor şi analiza riguroasă a textelor literare, demersul explicativ al lui Gheorghe Crăciun îşi află un element unificator în adecvarea continuă la obiectul cercetării; obiectivitatea, echidistanţa faţă de conceptul, fenomenul sau textul studiat rămân constante ale interpretărilor sale. Evident, autorul nu ocoleşte afirmaţiile paradoxale, uneori riscante, alteori de certă validitate. Nu de puţine ori, însă, observaţiile directe, impersonale sunt deviate înspre autobiografie, după cum adesea ţinuta impersonală face loc subiectivităţii şi confesiunii, precum în eseul *Prin ocheanul întors*, în care se reconstituie, prin filigranul instabil al rememorării, statura şi figura exemplară a scriitorului şi omului Radu Petrescu: "Este vorba despre «discreţie», despre un mod de a fi ca om şi ca scriitor ce trebuie să-i fi descumpănit pe toţi cei care l-au cunoscut pe acest impenitent ascet al jurnalului. Discreţia lui Radu Petrescu era o dominantă a fiinţei sale, un element conotativ chiar şi al celor mai mărunte gesturi sau banale cuvinte, o trăsătură majoră, superioară, însoţind clipă de clipă perfecta civilitate a amfitrionului, a vorbitorului în public, a omului de condei, un dat structural din nervura căruia se deschideau ca aripile unui evantai toate celelalte calităţi ale intelectualului rasat, superior prin chiar laturile imediate ale prezenţei sale fizice".

În ciuda caracterului lor disparat, aparent neomogen, textele teoretice ale lui Gheorghe Crăciun se impun prin glisarea lor continuă între conceptualizare şi subiectivitate. "Scindarea personalităţii celui care scrie", observată în *Argument*-ul cărţii, nu e resimţită ca opresivă, ca o ruptură alienantă în câmpul cognitiv şi ontologic al scriitorului, căci "din imposibilitatea de a se determina pe sine ca subiect creator, criticul fuge spre sinele celorlalţi şi modelele sale interpretative sunt tot atâtea măşti pe care el ar dori să le poarte. La rândul lui, scriitorul care nu este critic, chiar scriitorul cel mai obsedat de real poate descoperi că numai punerea în contact a polului pozitiv al elanului creator cu polul negativ al conştiinţei critice poate declanşa acel curent continuu de care existenţa sa imaginară în pagină are atâta nevoie". Dominat de obsesia autenticităţii, în propria creaţie dar şi în studiile critice consacrate altora, Gheorghe Crăciun nu e mai puţin interesat de practica scriiturii; stilului său critic, alert, disponibil, depăşind tirania canoanelor, pare să reflecte cu consecvenţă figura unui creator pentru care literatura şi realul sunt polii unei fundamentale puneri în abis a propriei conştiinţe artistice.

Tranzitivitatea sau „aisbergul" poeziei

Vocaţia teoretică a lui Gheorghe Crăciun poate fi demonstrată şi prin faptul că scriitorul e conştient, mereu, de faptul că trăieşte într-o lume de subiecte, de teme, de angrenaje conceptuale relevante, fundamentate pe ideea centrală a scrisului, a scriitorului şi scriiturii, fapt subliniat, de altfel, de Mihaela Ursa, în monografia sa: „Cu o asemenea miză nu trebuie să ne mire faptul că substanţa din care volumul este compus se comportă ea însăşi neobişnuit: cartea pare alcătuită din bucăţi de proză scurtă, din fragmente de sine stătătoare, autosuficiente, al căror unic principiu de coerenţă îl constituie tematizarea scrisului şi a

actului textuării."[9]. Cartea lui Gheorghe Crăciun despre poezia modernă, *Aisbergul poeziei moderne*, apărută în anul 2002, e, la origine, o teză de doctorat. Prin grila acestei constatări, trebuie să vedem cercetarea lui Gheorghe Crăciun ca o amplă configurare teoretică a poeziei moderne, de la Coleridge, Baudelaire, Whitman, până la ipostazierile postmodernismului. Avem de a face, în fond, cu o reevaluare a poeziei moderne, prin reconfigurarea tectonicii lirismului european modern din perspectiva celor două tipuri lirice fundamentale, reflexiv şi tranzitiv. Autorul operează o distincţie, fundamentală, între poezia tranzitivă şi poezia reflexivă, urmărind cu minuţie analitică şi spirit metodic, formele particulare ale modalităţii poetice tranzitive. Cartea nu e întâmplător intitulată *Aisbergul poeziei moderne*. Miza e, într-un anumit sens, aceea de a demistifica unele poncife ale receptării poeziei moderne, de a sublinia o serie de trăsături ale lirismului modern lăsate oarecum în umbră de investigaţia critică anterioară. Paradoxal, autorul pleacă de la ideea că "orice discuţie despre poezie conduce inevitabil la proză", dar, în acelaşi timp, contrazice tranşant unele ipoteze critice referitoare la postmodernism (ale lui Cărtărescu, de pildă). Faptul că între poezie şi proză relaţiile, corespondenţele, afinităţile sunt mult mai multe decât opoziţiile tranşante, nici nu mai trebuie demonstrat. Cert este că Gheorghe Crăciun îşi propune în mod programatic să dezvolte, să sublinieze şi să ilustreze aceste legături mai mult sau mai puţin subtile dintre cele două domenii de manifestare a literaturii. Chiar conceptul de poezie "tranzitivă", care coagulează în jurul său structura cărţii, se fundamentează pe aceste corespondenţe şi afinităţi. Relativizarea prestigiului ce înconjura ca o aură poezia reflexivă e efectuată concomitent cu absolutizarea, într-un anumit sens, a poeziei tranzitive. Fără să excludă partizanatul sau retorica deloc subiectivă a unui adevăr asumat în deplin exerciţiu al lucidităţii, Gheorghe Crăciun dovedeşte, în cartea sa, o limpede fervoare a dicţiunii ideilor, ce împacă spiritul metodic şi patosul interogaţiilor liminare, structurate, şi acestea după toate regulile rigorii şi ale unei priviri sistematice asupra literaturii în general. Didacticismul - superior - al cărţii lui Gheorghe Crăciun reiese tocmai dintr-o astfel de ştiinţă, perfect însuşită, a demonstraţiilor cu cadenţă logică şi fermă, a ipotezelor emise cu prudenţă, verificate mereu, a faptelor literare examinate cu tact şi interpretate cu rigoare. Recurgând la o critică, uneori excesivă, a poeziei de tip reflexiv, Gheorghe Crăciun pune sub semnul interogaţiei şi unele concepte operaţionale ale teoriei literare, precum acelea de *deviere*, *abatere*, *conotaţie*, *opacizare*, *limbaj poetic* etc. Primele trei părţi ale cărţii sunt predominant conceptuale, ele fiind continuate printr-o *Scurtă istorie a poeziei tranzitive*, în care autorul încearcă să descopere o tradiţie a poeziei de acest tip, filiaţii şi corespondenţe menite să consolideze statutul şi anvergura conceptului respectiv. Poezia tranzitivă îşi modulează conformaţia şi intenţionalitatea prin intermediul a cinci dimensiuni (eul, cititorul, limbajul, versus-discursus-textus) pe care autorul le inventariază şi le descrie metodic, verificând premisele şi finalităţile ce le animă. Conceptul de individualitate creatoare beneficiază din partea lui Gheorghe Crăciun de o atenţie cu totul specială, ce recurge la detalieri ale componentelor psihologice; se vorbeşte astfel de individualitatea obiectivă (care poate fi alegorică, colectivă, contingentă), individualitatea subiectivă (la rândul ei cu mai multe dimensiuni: metaforică, infrapsihică, simbolică, mistică, transraţională) şi individualitatea culturală.

Gheorghe Crăciun porneşte, în demonstraţia sa, de la premisa teoretică prezentă în studiul lui Tudor Vianu *Dubla intenţie a limbajului şi problema stilului*, preluând şi prelucrând conceptual cele două binecunoscute entităţi disociative: tranzitiv şi reflexiv. În demersul său, autorul îşi ilustrează opţiunile teoretice prin analiza poeziei bacoviene, în cadrul căreia e observată o trecere de la subiectivitate, metaforizare, reflexivitate, la

[9]Mihaela Ursa, op.cit. 21

obiectivarea vocii lirice, austeritate stilistică şi tranzitivitate. Pe de altă parte, Gheorghe Crăciun observă şi identitatea lirismului cu sine, precum şi caracterul integrator al manifestărilor sale: "Poezia nu poate fi confundată cu un anumit spaţiu al său, oricât de profund şi de complex ar fi acesta, şi nici cu un anumit stadiu al său de dezvoltare, oricât de sintetic şi de uşor configurabil într-un model s-ar dovedi el". În viziunea criticului, poezia tranzitivă are postura (metaforic vorbind) a părţii nevăzute a unui aisberg: poezia reflexivă ar fi partea văzută, aparentă, în timp ce lirica tranzitivă ar aminti de conformaţia ascunsă, dar mult mai consistentă, a muntelui de gheaţă. Operând o critică, uneori severă a modernismului privit ca reflexivitate, metaforizare, limbaj deviant, Gheorghe Crăciun observă că unele caracteristici ale poeziei de tip reflexiv (echivalarea abuzivă "între poezie şi metafizică, transcendenţă, magie sonoră, idealism, metaforă, orfism, vizionarism, impersonalitate, autoreflexivitatea discursului şi motivarea limbajului" etc.) se află la antipodal trăsăturilor pertinente ale poeziei tranzitive. Tot ceea ce simbolismul repudiase din structura propriei sensibilităţi estetice (prozaismul, anecdotica, epicizarea, concretitudinea, elocvenţa, contingentul, patetismul şi retorismul) se regăsesc ca forme de relief fundamentale pe harta poeziei tranzitive. În acelaşi timp, se poate spune că această carte impune autorului ei un profil oarecum dihotomic: pe de o parte apodictic, prin rigoarea şi "încrâncenarea" cu care sunt clarificate şi propuse conceptele şi prin tăietura justă, exactă, raţionalistă a aserţiunilor; pe de altă parte, se profilează aici şi o altă faţă a spiritului critic al lui Gheorghe Crăciun: dubitativă, sceptică adesea, mereu scormonitoare, extrem de atentă la nuanţele textului, asumându-şi interogaţia ca modalitate optimă de investigare a structurilor textului literar.

Radiografiind cele două tipuri poetice ale modernităţii, unul – tipul poetic reflexiv, ce beneficiază de o poziţie privilegiată, de o anume centralitate în ierarhia conceptuală "tradiţională" - pornit din simbolism, şi ilustrat de poeţi precum Poe, Baudelaire, Mallarmé sau Rimbaud, iar celălalt, tipul poetic tranzitiv, oarecum marginal, centripet, periferic, reprezentat de Wordsworth, Whitman, Frost, dar şi de poeţii postmoderni, Gheorghe Crăciun, insistă, cum era şi firesc, asupra reperelor diacronice ale tranzitivităţii, inaugurată de Whitman, prezentând, cu un anumit "firesc" al gesticulaţiei critice, universul tematic şi relieful stilistic al unor poeţi americani sau europeni reprezentativi pentru această poetică. În demonstraţiile sale, Gheorghe Crăciun se sprijină nu atât pe Hugo Friedrich sau Carlos Bousono, cât, mai ales, pe Jovan Hristic, care susţinea că "exprimarea prin intermediul prozei ni se prezintă ca una din însuşirile caracteristice ale poeziei moderne". Prin însuşirile pe care le presupune poezia de tip tranzitiv (retorism, numire pragmatică a lumii, eludarea construcţiilor metaforice, ignorarea epurei metafizice a lumii, utilizarea notaţiei în locul sugestiei, miza pe contingent, odată cu repudierea transcendentului etc.), ea se apropie de un ideal al gradului zero al expresivităţii, într-un fel de spaţiu edenic al denotaţiei, al "obiectivităţii", al reprezentării veridice a unei lumi care se oferă prin toţi porii simţurilor. Gheorghe Crăciun nutreşte convingerea, pe care o transmite de îndată şi cititorului, că evoluţia poeziei se îndreaptă spre o eliminare treptată şi totală a reflexivităţii din spaţiul lirismului, se îndreaptă spre refuzul oricărei transcendenţe, a oricărei speculaţii metafizice, în beneficiul percepţiei nude, al notaţiei directe, al înregistrării nemediate a lumii. Un exemplu suficient de elocvent pentru ilustrarea acestei teze a preeminenţei tranzitivităţii, în poezia românească, de această dată, este tocmai lirica generaţiei '80, înclinată obsesiv şi exclusiv spre fenomenalitate, spre realitatea cotidiană, spre derizoriul faptului divers, cu eludarea oricărei forme de mistificare sau autoiluzionare. Desigur, autorul cărţii este conştient şi de existenţa unei alte orientări în lirica românească actuală, prin care se încearcă extragerea unor sensuri esenţiale din universul senzaţiilor, accentul căzând pe incantaţie, muzicalitate, arhitectură interioară sever alcătuită, propensiune spre metafizic, simbolic, transcendent: "o

parte a poeziei zilelor noastre îşi întemeiază mai departe demersurile pe utopia unui limbaj poetic unitar, deşi variat şi variabil, omogen, deşi difuz şi nuanţat, totalizant, metafizic, simbolic, cu aspiraţii orfice". Desigur, nu de puţine ori disocierea între poezia de tip reflexiv şi aceea axată pe valorile tranzitivităţii e destul de dificil de realizat, pentru că limitele între cele două tipuri poetice sunt adesea fluctuante, greu de exprimat, de fixat, de înregistrat. Autorul subliniază această dificultate, remarcând, în tonalitate interogativă, că "există o mulţime de situaţii în care e dificil să decizi între caracterul tranzitiv sau reflexiv al unui text şi posibilul său caracter lingvistic. Putem noi spune cu toată convingerea unde sfârşeşte poezia limbajului şi unde începe poezia eului, a existenţei?". Fără îndoială că, din raţiuni polemice, în vâltoarea demonstraţiei, Gheorghe Crăciun apelează uneori la fraza acerbă, la enunţul tăios, dar tot pe atât de riscant şi de greu de demonstrat, pentru a sublinia inconsistenţa poeziei de tip reflexiv ("Punerea semnului egalităţii între poezie şi lirism, metaforă, magie sonoră, sugestie, ambiguitate, metafizică orfică etc. conduce la o restrângere intolerabilă a spaţiului discursului poetic"). E, totuşi, destul de greu de acceptat ipoteza lui Gheorghe Crăciun conform căreia poezia tranzitivă e cea care se va afirma în viitor în mod plenar şi exclusiv, pentru că poezia de tip metafizic, reflexiv şi-ar fi epuizat toate resursele şi posibilităţile expresive: "discursul de tip metafizic, reflexiv îşi epuizează ultimele avataruri. Poezia tranzitivă tinde spre gradul zero al comunicării". Această aspiraţie a poeziei de tip tranzitiv spre "gradul zero al comunicării" va rămâne, fără îndoială, mai degrabă un deziderat decât o realitate efectivă, ce ar putea fi probată prin texte lirice indubitabile. Construcţia teoretică a lui Gheorghe Crăciun din *Aisbergul poeziei moderne* este, am putea spune, structurată dual; avem de a face, pe de o parte, cu o arhitectură speculativ-teoretică extrem de riguroasă şi solidă, cu aserţiuni de evidentă fermitate, mereu ilustrate prin exemple textuale concludente. Pe de altă parte, în ariergarda discursului critic se regăseşte mereu un spirit interogativ, ce practică dezinvolt îndoiala metodică, temperând excesul de raţionalitate sau tăietura prea rigidă a frazei. De aici rezultă, în fond, naturaleţea discursului lui Gheorghe Crăciun, dezinvoltura formulărilor sale, memorabile adesea, asumate cu fervoare, rezumative sau extinse, îmbinând spiritul sintetic şi acurateţea demersului analitic lipsit de orice complexe sau inhibiţii.

Scrisul ca analiză şi explorare

Într-o cronică la *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti şi pe autorul ei)*, Carmen Muşat subliniază constantele definitorii ale personalităţii teoretice a lui Gheorghe Crăciun: „Cititor atent şi subtil, Gheorghe Crăciun este, ca scriitor, preocupat de «greutatea» cuvintelor aşternute pe hârtie; aşa se face că discursul său critic este pe cât de «impur», pe atât de dens şi substanţial, lăsând impresia că nu există nimic în plus în paginile sale, nici un fel de «pauză» în care autorul să-şi permită să divagheze repetitiv. Stăpânind deopotrivă instrumentele scriitorului şi pe cele ale teoreticianului literar, Gheorghe Crăciun construieşte pas cu pas un univers în interiorul căruia elementele ficţiunii şi ale naraţiunii confesive se topesc într-un demers teoretic caracterizat prin acuitate critică şi claritate conceptuală (…). Gheorghe Crăciun este unul dintre puţinii scriitori români cu anvergură europeană, din specia atât de rară la noi a celor ce construiesc temeinic, indiferent de domeniul în care îşi exersează condeiul - fie că e vorba despre literatură, critică sau teorie literară". Labirint narativ „prin care se perindă autori, personaje, cititori, naratori ale căror roluri sunt mereu interşanjabile"[10], proza lui Gheorghe Crăciun are numeroase şi subtile relaţii şi filiaţii cu densele construcţii teoretice care îi însoţesc opera de ficţiune. Pe de altă parte, nu poate fi trecută cu vederea fina

[10]Carmen Muşat, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*. Editura Cartea Românească, 2008, p. 149

intuiţie a calităţilor prozei unor colegi de generaţie, cum ar fi Mircea Nedelciu, căruia îi dedică unele dintre cele mai precise şi mai aplicate comentarii: „La Mircea Nedelciu e vizibil interesul pentru procedeele de bas etage şi pentru înregistrarea nudă a faptelor. Proza lui mizează pe instantaneu şi rapiditate. Nu evită neglijenţele, ba uneori chiar le afişează la modul şmecheresc simpatic. Obsesia totalităţii concentrice sau liniare, specifică marilor constructori de proză, este la Mircea Nedelciu absentă. Lui îi plac mişcările caleidoscopului, sclipirile poliedrice ale imaginilor, rezultate prelucrate tehnic prin mărire, micşorare, transfocare, stop cadru. Metafizica scrisului său pare în exclusivitate una cotidianistă şi ea rămâne astfel chiar şi în faţa unui real distorsionat cum este acela cu care ia contact personajul principal din romanul *Tratament fabulatoriu*."[11]. Şi în proză, dar şi în eseuri, Gheorghe Crăciun nu face nimic altceva decât să pornească mereu în căutarea eului, a disponibilităţilor propriului sine, între corp şi literatură stabilindu-se filiaţii nenumărate, cum precizează şi Al. Cistelecan: „problema prozei devine, pe scurt, problema trupului, iar obiectivele poeticii constau în transcrierea cât mai concretă şi mai complexă, nuanţată, a trupului, potrivit convingerii că *esteticul în viaţă ca şi în artă, înseamnă senzaţie*"[12]. Eseurile lui Gheorghe Crăciun nu sunt, însă, caracterizate de o închidere a lor într-un cerc conceptual rigid, cu limite de netrecut şi fără relaţie cu referenţialitatea. Dimpotrivă, teoreticianul reacţionează frecvent la stimulii unei realităţi anomice, conturând, de pildă, un portret memorabil al anticulturii: „Anticultura nu se scumpeşte la vorbe, la promisiuni, la iniţiative formale. Ea îţi vorbeşte despre marile teme ale zilei, despre umanism şi tradiţie etnică, despre actualitatea fierbinte şi diversitatea de stiluri. Anticultura e generoasă cu toată lumea. Ea se propune de la bun început drept singura formă de viaţă spirituală posibilă. Ea promite toate condiţiile, toate drepturile, şi izvoare nesecate de inspiraţie. Ea-si trâmbiţează în toate cele patru puncte cardinale promisiunile. Şi aşa promisiunile nu costă nimic… Anticultura evită, pe cât posibil, problema valorii. Când nu o poate evita, ea îşi însărcinează purtătorii de cuvânt să afirme ritos:*noi nu ne vindem ţara*…Anticultura va pretinde întotdeauna că ea e chiar cultura veritabilă…Ea nu e mincinoasă şi inconştientă, ci cinică şi grobiană"[13]. Un eseu reprezentativ este, pe de altă parte, *Desenul şi scrisul*, în care se regăseşte, în formulare memorabilă şi precisă, întreaga poetică a scrisului său, fundamentată pe principiul revelării trupului de cuvinte: „Mi se pare acum că epicul mereu ambiguu, aparent incongruent şi aleatoriu, mereu suspendat şi construindu-se în aer, deasupra paginilor, cum ar spune Radu Petrescu, al cărţilor mele arată cât de mult aş vrea să desenez ceea ce nu poate fi decât vorbit, povestit…Povestirea, în măsura în care ea se poate, totuşi, constitui, nu poate fi decât o operaţie profund nesinceră şi artificială. Povestirea transcende realul. Ea nu este în nici un caz o modalitate de a-l stăpâni. Lumea nu poate fi posedată prin naraţiune…A scrie înseamnă a descrie. Scrisul e analiză, explorare, explicare, umplere, anulare sau nimic" [14]. Un portret sugestiv, din linii austere dar precise, portret în care, poate, scriitorul şi eseistul s-ar fi regăsit, schiţează Paul Cernat: „Cerebralitate şi corporalitate, experiment şi angajare ontologică, raţionalitate şi pasiune, spirit critic şi pragmatism liberal sincronist, sofisticare şi dramatism sobru, spirit constructiv şi laborios, scormonind tenace în pliurile textului către adevărul fiinţei de carne şi sânge: iată numai câteva etichete pe care, probabil, Gheorghe Crăciun nu şi le-ar fi refuzat."[15]

[11] Gheorghe Crăciun, *Doi într-o carte* (*fără a-l mai socoti şi pe autorul ei).Fragmente cu Radu Petrescu şi Mircea Nedelciu,* Editura Grinta, Cluj, 2003, p.17
[12] Al. Cistelecan, *Gheorghe Crăciun, eseist*, Revista *Cultura*, nr. 8, 2011, p. 14
[13] Gheorghe Crăciun, *Reducerea la scară*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1999, p. 24
[14]Ibidem, p. 152
[15]Paul Cernat, *La plecarea lui Gheorghe Crăciun,* în *Observator Cultural,* nr. 358, 2007, p. 9

Prin studiile şi eseurile sale, Gheorghe Crăciun a dovedit cu prisosinţă că posedă arta substanţializării conceptelor, reconstituind relieful viu, impalpabil al operelor literare, inventariind structuri şi forme ideatice, într-un stil ce reuneşte rigoarea lipsită de emfază şi aderenţa empatică la discursul literar.

BIBLIOGRAPHY

Andrei Bodiu, *Un mare roman*, în revista "Cuvântul", nr. 9, septembrie 2004
Andrei Bodiu, Georgeta Moarcăs (coord.), *Trupul şi litera: explorări critice în biografia şi opera lui Gheorghe Crăciun*, Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2012
Iulian Boldea, *Vârstele criticii,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2005
Iulian Boldea, *Critici români contemporani,* Editura Universităţii „Petru Maior", Tîrgu Mureş, 2011
Paul Cernat, *Aisbergul poetic al lui Gheorghe Crăciun*, în revista „Observator cultural", nr. 165-166, 2003
Al. Cistelecan, *Aide Memoire*, Editura Cartea Românească, 2007
Al. Cistelecan, *Gheorghe Crăciun, eseist*, în revista „Cultura", nr. 8, 2011
Ov. S. Crohmălniceanu, *Al doilea suflu,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989
Gheorghe Grigurcu, *Poezie şi ontologie*, în revista „România literară", nr. 21, 2007
Ion BogdanLefter, *Recapitularea modernităţii. Pentru o noua istorie a literaturii române*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1999
Ion Bogdan Lefter, *Anii 60-90. Critica literară,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2002
Ioan Holban, *Istoria literaturii române. Portrete contemporane*¸Editura Princeps Edit, Iaşi, 2003
Mircea Iorgulescu, *Prezent,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985
Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008
Mircea Martin, *Două sinteze importante despre modernism, postmodernism în literatura română de ieri şi de azi*, în revista „22", nr. 664, 2002
Cornel Moraru, *Textul şi realitatea,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1984
Carmen Muşat, *Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008
Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1996
Irina Petraş, *Literatură română contemporană*, Editura Casa cărţii de ştiinţă, Cluj-Napoca, 2010
Virgil Podoabă, *Metamorfozele punctului*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2004
Ion Pop, *Viaţă şi texte,*Editura Dacia,Cluj, 2001
Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine,* Editura Semne, Bucureşti, 2009
Monica Spiridon în *Dicţionarul General al Literaturii Române,* vol. II, *C-D,* Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2004
Eugen Simion, *Scriitori români de azi, IV*, Editura Cartearomânească, 1989
Radu G. Ţeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Dacia, Cluj-Napoca
Mihaela Ursa, *Gheorghe Crăciun*, Editura Aula, Braşov, 2002
Marian Papahagi, în *Dicţionarul Scriitorilor Români*, I, A-C, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1995

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

REPRESENTATIVES OF MODERN ETHICAL NATURALISM IN THE CONCEPTION OF EUGÈNE DUPRÉEL

Nicolae Iuga

Prof., PhD, "Vasile Goldiș" Western University of Arad

Abstract: Renowned contemporary history of moral systems Eugène Dupréel notes that with Newton's emergence on the science scene, things are changing even in the philosophy plane. Newton has basically constrained philosophy to recognize that science exists as a science of „nature", that science progresses from prominent foundations, independent of the principles behind metaphysical disputes. From that point on, philosophers are no longer regarded as scientists, but as people who reflect on what scientists have studied under the name of „nature" and the laws they have discovered. The tendency to know the true empirical nature of man was encouraged in England and France (eighteenth) of the observations made after the great geographic, passenger and missionary discoveries. The results of these observations were very varied, going to contradictory positions. Sometimes it reveals the innate goodness of human nature, the intelligence and the kindness of man, and at other times the evil, selfishness and ferocity of human nature were revealed. The question: how is the man of „nature" really – good or bad? – is a matter directly related to ethics and political philosophy.

Keywords: Eugène Dupréel, Ethical Naturalism, John Locke, A. Shaftesbury, David Hume, Jean-Jacques Rousseau.

1. Ce este „naturalismul" ?

Spiritul care animă gândirea modernă, își are originea în progresele și performanţele Fizicii realizate de către Newton[1]. A fost un fapt nou, decisiv, prin care gândirea modernă s-a emancipat de sub tutela tradiţiei antice. Pentru gândirea clasică, Filosofia fondatoare a întregii ştiinţe, a pedagogiei și a și moralei, trebuia să furnizeze, atât specialiştilor cât şi oamenilor de acţiune, principiile din care să fie derivate adevărurile particulare şi regulile practice de conduită.

Odată cu apariţia lui Newton pe scena istoriei, lucrurile se schimbă. Gândirea este animată de un spirit cu totul diferit. Newton a constrâns practic filosofia să recunoască faptul că ştiinţa nu mai este la începuturi, că ştiinţa există şi că face progrese plecând de la fundamente demonstrabile, fundamente independente de principiile de la care plecau disputele metafizice[2]. Kant însuşi este un admirator al fizicii lui Newton. Oamenii de ştiinţă şi-au găsit ei înşişi principiile de care aveau nevoie. Din acel moment, filosofii nu mai sunt consideraţi ca oameni care crează ştiinţă, ci ca oameni care reflectează asupra a ceea ce savanţii au stabilit şi asupra a ceea ce ei au descoperit. De altfel, opera de căpătâi a lui Newton este intitulată chiar de către autor: *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica* (Londra, 1866), în acest fel termenul de „natural" impunându-se în toate domeniile științei și ale reflecției filosofice.

[1]Eugène Dupréel, *Traité de Morale,* Tome I, Presses Universitaires de Bruxelles, 1967, p. 134.
[2]Idem, p. 135.

Aceeaşi schimbare s-a produs şi în sfera moralei. Aici se va produce tendinţa de a substitui o reflecţie asupra principiilor existente, faţă de pretenţia clasică de a crea o morală perfectă sau de a demonstra posibilitatea unei ordini morale mai bune. O schimbare care nu s-a produs brusc, printr-un singur om de geniu, ci lent şi laborios, prin aportul mai multor gânditori.

Tendința de cunoaștere a adevăratei naturi empirice a omlui a fost încurajată și de observațiile făcute în urma marilor descoperiri geografice, de călători și misionari[3]. Rezultatele acestor observații erau foarte variate, diferite, mergând până la poziții contradictorii. Uneori se releva bunătatea înnăscută a naturii umane, inteligența și amabilitatea omului, iar alteori se punea în evidență egoismul și ferocitatea naturii umane. Problema: cum este omul „de la natură", bun sau rău? – este o problemă care vizează în mod direct educația. Dacă omul este bun prin însăși natura sa, atunci educația nu mai trebuie să urmărească modificarea eului său empiric. Ideea apare încă din vremea Renașterii, dar Jean Jacques Rousseau este cel care o va dezvolta pe deplin. Dar dacă omul este o ființă egoistă și rea prin însăși natura sa, atunci se trage concluzia că nu omul este cel care trebuie îndreptat prin educație, ci modul de organizare a societății.

2. John Locke

John Locke (1632-1704) a fost un filosof și om politic englez. Locke este figura emblematică a celor trei mari tradiții de gândire aflate în centrul spiritualității epocii moderne. În câmpul cunoașterii, el este unul dintre întemeietorii empirismului. În pedagogie, Locke recomandă să se deștepte în copil „dispozițiile naturale", să se țină seama de individualitatea lui, să se predea un învățământ intuitiv, să fie pregătit pentru muncă printr-o activitate plăcută. Contribuții interesante a adus Locke și în domeniul moralei.

După Locke, libertatea individuală ține de adevărata esență, natură a omului[4], el fiind unul din întemeietorii liberalismului modern. Respinge concepția lui Hobbes, după care starea naturală a omului s-ar caracteriza prin inegalitate și supunerea celui slab față de cel mai tare. Pentru Locke, această stare se caracterizează mai degrabă prin libertate și egalitate. Acestea sunt de altfel și niște drepturi atât de naturale ale omului, încât sunt anterioare nașterii societatii civile, mai mult decât atât, chiar și societatea civilă s-a constituit pe temeiul acestora. Justificarea dreptului la libertate reprezintă cea mai importantă năzuință a gândirii politice a lui Locke.

Educatia nu poate avea un alt scop decât dezvoltarea individualității libere a tânărului - spune Locke în *Gânduri despre educație* (1693). Educatorul nu are voie să introducă nimic din exterior în sufletul celui pe care îl educă, ci trebuie numai să-l conducă în mod inteligent, ca acesta să-și dezvolte înclinațiile naturale și să se trezească în el autoactivitatea. Educatorul lui Locke nu este decât prietenul și sfătuitorul mai experimentat și mai vârstnic al celui pe care îl educă.

3. A. Shaftesbury

Ieşirea din cadrele gândirii medievale şi atingerea performanţei semnificative a reflecţiei etice reprezentată prin Rousseau, Kant și Herbart, a fost posibilă prin existenţa unor precursori importanţi.

Anterior lui Shaftesbury (1671-1713), în tot Evul Mediu creştin, exista o singură modalitate de întemeiere a Eticii, întemeierea teonomă (normele morale provin de la Dumnezeu), iar despre o a doua întemeiere, despre o întemeiere autonomă (normele morale

[3] Bogdan Suchodolski, *Pedagogia și marile curente filosofice,* București, EDP, 1969, p. 25.
[4] Vasile Muscă, în: http://www.crestinortodox.ro/religie-filosofie/perioada-sistematica/filosofia-pedagogia-john-locke-71777.html

pot fi derivate din raţiunea umană), s-a putut vorbi abia de către Kant, spre sfârşitul sec. al XVIII-lea, *Critica raţiunii practice* apărând în anul 1788. Dar între întemeierea teonomă şi autonomia lui Kant se interpune demersul lui Shaftesbury. În anul 1709 apare lucrarea *Moralistul* a lui Shaftesbury, care a contribuit decisiv la formarea spiritului iluminist, în care se susţine cu putere autonomia moralei faţă de religie[5]. Există în om – crede Shaftesbury – un simţ moral înnăscut, natural, care se manifestă ca iubire faţă de ordine şi frumuseţe, ordine care se manifestă în univers şi în societate ca perfecţiune în Dumnezeu. Afectele naturale, pozitive, care tind către Binele universal, sunt însoţite de afecte egoiste sau contra naturii, din care se ia naştere toată nefericirea oamenilor. Această perspectivă asupra ordinii universale, în care dispar toate dezordinile aparente, este principiul prin care se soluţionează problema răului[6]. Simţul moral înnăscut, existent în chip natural în om, face posibilă percepţia imediată a binelui şi a răului şi furnizează criterii pentru judecăţile morale. Datorită afimării acestei capacităţi naturale a omului de a distinge între bine şi rău, Shaftesbury s-a pus la adăpost de eventualele acuzaţii de relativism moral, care ar fi putut să se abată asupra sa, ca urmare a renunţării de a mai folosi religia ca fundament al acţiunii morale. Shaftesbury a negat că virtutea s-ar forma pe baza revelaţiei divine. În fapt, omul este în mod natural virtuos şi acest lucru inspiră credinţa în Dumnezeu[7]. În concluzie, la Shaftesbury nu morala se fundamentează pe religie, ci dimpotrivă, religia se fundamentează pe simţul moral înnăscut, natural al omului.

Revenind la naturalism în genere, putem spune că „moraliştii au găsit o inspiraţie şi un sprijin în ştiinţele particulare”[8]. Un Carl Linné de exemplu (1707- 1778) a consacrat un procedeu de clasificare şi un sistem de numire a tuturor fiinţelor vii în genuri şi specii, şi a alcătuit un inventar de plante şi animale care a servit ca bază pentru naturaliştii timpurilor moderne. Se poate observa că iniţiativa moraliştilor precum Shaftesbury nu este decât un aspect al elaborării acestui spirit naturalist, care mai târziu va rivaliza cu cel raţionalist. „Ştiinţa” moraliştilor devine o parte a ceea ce se va numi mai târziu psihologie[9], care, în ansamblul tendinţelor şi înclinaţiilor noastre, descoperă sentimente morale, o înclinaţie instinctivă către bine, precum şi o aptitudine naturală de a recunoaşte acest lucru. Strălucitul amator care a fost Shaftesbury consideră moralitatea în acelaşi timp ca pe un fapt de conştiinţă, dar şi ca un fapt social. În această relaţie cu semenii noştri, simţul nostru moral este acela care ne face capabili de a discerne binele de rău.

4. David Hume

David Hume(1711 – 1776) este, după unii autori, cel mai important filosof al sec. al XVIII-lea, înainte de Kant[10]. David Hume este cel care a înţeles cel mai bine schimbarea punctului de vedere care a condus la inaugurarea moralei moderne: este vorba de a studia ceea ce este, nu de a crea un sistem de morală perfectă şi demonstrabilă. Hume nu s-a mulţumit să descrie doar condiţiile vieţii morale, ci a şi făcut-o chiar mai bine decât clasicii. „Hume este gânditorul care a formulat întrebări filosofice vitale, ce rămân până astăzi actuale”[11].

[5]Emile Bréhier, *Histoire de la Philosophie, La philosophie moderne,* Tome II, Felix Alcan, Paris, 1932, p. 203.
[6]Idem.
[7] *** *L'Enciclopedia della Filosofia e delle Scienze Umane,* Instituto De Agostini, Novara, 1996, p. 1001.
[8]Eugèn Dupréel, op. cit., p. 137.
[9]Idem, p. 139.
[10]Idem, p. 141.
[11] Mircea Flonta, “Studiu introductiv” în: David Hume, *Cercetări asupra intelectului omenesc,* ESE, Bucureşti, 1987, p. 8.

David Hume admite faptul că pot exista şi sentimente morale dezinteresate. Există, e adevărat, o iubire de sine însuşi, totuşi iubirea faţă de celălalt nu este mai puţin fundamentală. Dar adevărurile psihologice de acest fel nu sunt suficiente pentru a explica ordinea morală în întregul ei. Mai important este faptul că oamenii se adună şi se pun de acord pentru a institui anumite reguli. La David Hume explicaţia formelor de conduită umană este dublă. Pe de o parte, avem psihologia, care studiază tendinţele şi înclinaţiile noastre naturale, egoismul şi simpatia, iar pe de altă parte trebuie să facem loc şi unei alte discipline, care să studieze relaţiile dintre indivizi[12].

În altă ordine de idei, Hume se ambiţionează să pună în evidenţă o lege generală, care să condiţioneze fenomenele în acelaşi fel în care legea gravitaţiei a lui Newton reglează ordinea corpurilor cereşti. După Hume, în plan psihologic tendinţele noastre naturale se ordonează după după legea „asociaţiei de idei", din care asociaţie rezultă conştiinţa şi raţiunea, iar în cazul relaţiilor sociale legea fundamentală este dată de principiul „utilităţii"[13]. Astfel, morala se explică în mod „natural", prin echilibrul care se realizează între sentimentele noastre opuse de amor propriu şi de simpatie faţă de alţii, între conştiinţă şi raţiune pe de o parte şi regula evidenţei utilităţii, care ne conduce să observăm un acord comun între oameni. Fapt pentru care putem spune că Hume nu este numai un moralist psiholog, ci şi un precursor al „moralei sociologice"[14].

Refractar faţă de raţionalismul etic de factură metafizică, Hume a preferat să preia tezele unei fundamentări emotiviste a eticii, punând în evidenţă raţiuni utilitariste şi hedoniste ale acesteia. Pasiunile şi actele de voinţă nu derivă din judecata raţională, ci dimpotrivă. In acest sens, Hume scrie tranşant: „Nu ne exprimăm în termeni riguroşi şi filosofici când vorbim despre conflictul dintre raţiune şi pasiune. Raţiunea este sclava pasiunilor şi nici nu poate pretinde să aibă un alt rol decât acela de a le servi şi de a li se supune lor"[15]. La baza emotivismului lui Hume se află aşa-numita lege care îi poartă numele. Această „lege" stabileşte imposibilitatea de a deriva un enunţ prescriptiv dintr-un alt enunţ de tip afirmativ sau descriptiv. Deci, judecata morală nu se poate baza pe altceva decât pe simţul moral. Acesta, simţul moral, la fel ca şi cel estetic, se bazează pe gust şi metoda cea mai utilă pentru a studia morala este cea experimentală. Noi descoperim anumite circumstanţe, datorită cărora atribuim „merite" sau „defecte" unor acţiuni morale[16].

Prin această metodă a sa, Hume a contrabalansat prezentarea exagerată a dimensiunii egoiste a omului în gândirea lui Hobbes. Hume a reuşit să readucă în prim plan trăsătura umană a „simpatiei" privită ca virtute altruistă, pentru că: „Nici o calitate nu are mai multe drepturi de a fi primită şi aprobată de omenire decât spiritul de bunăvoinţă şi de omenie, de prietenie şi de recunoştinţă, o afecţiune sinceră şi dorinţă de mai bine pentru toţi, o caldă simpatie faţă de ceilalţi şi un interes generos faţă de specia umană"[17].

O altă luare de poziţie critică în raport cu eticile întemeiate metafizic se găseşte şi în atitudinea lui Hume faţă de religie. Faţă de fenomenul religios, Hume practică aceeaşi atitudine empiristă, dar nu cu scopul de a deriva morala din religie, ci pentru a studia o constantă a naturii umane, anume fundamentul psihologic al credinţelor, care, în ciuda eforturilor teologiei raţionale, nu poate fi tratat cu limpezimea raţiunii. Baza credinţei religioase este, după Hume, frica de necunoscut, iar ipoteza unei divinităţi dătătoare de legi şi

[12]David Hume, *Enquete sur les pricipes de la morale,* Paris, Garnier-Flammarion, 1991, p. 35.
[13]Eugène Dupréel, op. cit., p. 142.
[14]Ibidem.
[15]David Hume, *Enquete sur les principes de la morale,* ed. cit., p. 121.
[16] *** *L'Enciclopedia della Filosofia,* ed.cit., p. 457.
[17]David Hume, *Enquete sur les principes de la morale,* ed. cit., p. 135.

arhitect al lumii va continua să impresioneze puternic mintea umană, în ciuda inconsistenţei logice a analogiei.

După Hume, există o judecată morală care, la fel ca şi judecata asupra cauzalităţii, are o anumită universalitate, care însă trebuie explicată. Explicaţia rezultă, după Hume, din aprobarea sau dezaprobarea pe care actele noastre o întâmpină la cei care ne înconjoară[18]. „Virtutea" de exemplu, nu este altceva decât o acţiune sau o calitate a sufletului, care produce un sentiment de plăcere şi aprobare la cei care ne sunt martori. La fel ca şi virtutea, „sentimentul moral" nu are sens decât dacă se referă la o societate care judecă după măsura sa. Acestei teze i se opun variaţiunile şi incoerenţa judecăţilor pe care le emite societatea. S-a văzut, de exemplu, că societăţile antice aprobau sinuciderea sau pruncuciderea, prin „expunerea" copiilor nou-născuţi. În schimb, Hume susţine că acordul generalizat subzistă în câteva puncte principale, asupra sincerităţii sau a curajului de exemplu, şi că diferenţele de moravuri provin din felurite circumstanţe. Patriotismul nu poate fi acelaşi într-o ţară liberă şi într-o ţară în care patriotismul ca manifestare trebuie să se reducă la iubirea despotului, curajul nu poate avea aceleaşi nuanţe la popoare războinice sau pacifiste etc. În definitiv, sentimentele primordiale rămân aceleaşi.

Recunoaşterea originalităţii gândirii lui Hume nu exclude în acelaşi timp observarea influenţelor pe care concepţia dominantă a timpului le-a exercitat asupra sa, contextul ideatic a ceea ce cu o expresie germană se numeşte „Die geistige Situation der Zeit". Aşa cum observa un exeget român contemporan[19], în teoriile epistemologice, etice şi politice ale lui Hume îşi găsesc o expresie particulară câteva mari teme, care conferă gândirii secolului al XVIII-lea o structură spirituală aparte. Fundalul comun al acestor teme este concepţia potrivit căreia ar exista o natură umană universală, neschimbătoare, invariabilă. Cunoaşterea acestei naturi umane imuabile constituie, după această concepţie, scopul ştiinţelor umaniste şi fundamentul oricărui proiect de organizare a societăţii sau de ameliorare a acestei organizări. Abia spre sfârşitul sec. al XIX-lea şi-a făcut loc în mentalitatea europeană concepţia contrară, anume aceea potrivit căreia nu există o natură umană unică, anistorică şi imuabilă, ci natura umană este determinată social-istoric şi ca atare schimbătoare spaţio-temporal[20].

Deci acest optimism atât de dominant în gândirea epocii „exprimă încrederea în posibilitatea realizării unei reforme radicale a instituţiilor, formelor de organizare socială şi moravurilor, ţinând seama de cerinţele naturii omeneşti"[21]. Toate tradiţiile sociale şi convenţiile morale vor trebui să fie examinate critic, prin prisma raportării la idealul iluminist al naturii umane raţionale. Natura umană, unică şi imuabilă, este pretutindeni aceeaşi, ea trebuie doar să fie descoperită de către filosofi şi mai apoi aplicată. Cuvintele de ordine ale epocii sunt: morala naturală, dreptul natural, religia naturală. „Morala naturală" este opusă moralei tradiţionale a bisericii, „dreptul natural" este opus dreptului de origine divină şi „religia naturală" este opusă celei revelate. Morala, dreptul şi religia trebuie să fie întemeiate pe cunoaşterea naturii omeneşti. Morala devine astfel o „ştiinţă experimentală", o ramură a ştiinţei naturii omeneşti. Din punct de vedere etic, consecinţele sunt relevante. Binele nu constă în altceva, decât în cunoaşterea raporturilor naturale dintre oameni, iar răul constă în necunoaşterea sau în ignorarea voită a acestor raporturi.

5. Jean Jacques Rousseau

[18] E. Brehier, op. cit., p. 285.
[19] Mircea Flonta, „Studiu introductiv" la David Hume, *Cercetare asupra intelectului omenesc,* ESE, Bucureşti, 1987, p. 30 sq.
[20] Cătălin Zamfir, *Spre o paradigmă a gândirii sociologice,* Polirom, Iaşi, 2005, p. 259.
[21] Mircea Flonta, op. cit., 31.

Poate că cel mai reprezentativ autor al ideii unei morale fundamentate pe caractere naturale este filosoful de expresie franceză Jean Jaques Rousseau (1712-1778).

Biografia însăşi a acestui gânditor este una puţin obişnuită. Născut la Geneva într-o familie de hughenoţi se mută încă din adolescenţă la Annecy şi mai apoi, din 1742, la Paris. În capitală intră în cercul enciclopediştilor şi redactează o serie de articole pentru Enciclopedie. În 1755 publică *Discursul asupra originii inegalităţii între oameni,* lucrare care conţine bazele gândirii sale etico-politice şi care îl face celebru. Urmează *Emil sau despre educaţie* şi *Despre contractul social,* lucrări de asemenea de mare impact, publicate ambele în acelaşi an, 1762. Ideile conţinute aici sunt condamnate de către Biserică iar autorul, spre a scăpa de arestare, este nevoit să fugă, se ascunde pentru o vreme în Anglia, găzduit fiind chiar de către filosoful David Hume. Revine în Franţa după doi ani, sub o identitate falsă. Dar ideile sale erau deja răspândite ca fenomen de masă şi aveau să constituie, după puţin timp, o componentă ideologică importantă pentru Revoluţia Franceză.

Înainte de toate, Jean-Jacques Rousseau dezvoltă pe o treaptă nouă ideea contractualismului, dar şi alte idei de filosofie etică şi politică cu profunde implicaţii sociale. Gândirea etică a lui Rousseau conţine multe idei comune epocii, respectiv Secolului Luminilor, dar toate aceste idei sunt interpretate, respectiv re-interpretate de către autorul nostru într-o manieră profund originală. De exemplu, ideea contractualistă care, pentru a se putea susţine, trebuia să plece de la premisa existenţei imaginare, ca experiment mental, a unui om presocial şi a-social. Deja Hobbes l-a descris ca fiind individul uman în starea sa naturală şi care este rău de la natură, violent, meschin şi egoist[22]. Întrucât această ipoteză este presupoziţie pură şi, deci, nu poate fi confirmată sau infirmată prin confruntarea cu un fapt real, singura dovadă asupra existenţei omului în stare naturală care poate fi adusă aici este o descriere cât mai convingătoare a acestui individ uman imaginar, deci o prezentare în genul argumentării de tip avocăţesc. Rousseau reia ideea lui Hobbes asupra omului în stare naturală pre-socială, dar susţine, încă şi mai convingător decât Hobbes, că omul nu este rău de la natură, ci dimpotrivă că este bun de la natură, iar societatea umană este cea care îl perverteşte şi îl înrăieşte. Deja simpla posibilitate de a argumenta atât existenţa unui individ uman rău de la natură, cât şi a omului bun de la natură, cu argumente isostenice, cu forţă logică egală, ridică semna de întrebare cu privire la existenţa reală a acestui tip uman şi induce ideea, generalizată în filosofia secolului următor, începând cu Hegel, că omul în stare pre-socială nu este altceva decât o simplă abstracţie şi că individul uman nu este altceva decât suma relaţiilor sociale în care se află prins în mod necesar.

Cu privire la omul natural, Rousseau scrie: „Omul este bun de la natură şi cred că am demonstrat acest lucru. Ce l-a putut deci deprava într-atâta, dacă nu schimbările survenite în alcătuirea lui, progresele pe care le-a făcut, cunoştinţele pe care le-a dobândit? Nu este mai puţin adevărat faptul că societatea îi împinge în mod necesar pe oameni să se urască între ei, pe măsură ce interesele lor se ciocnesc, să-şi aducă unii altora servicii aparente, făcându-şi de fapt tot răul ce se poate închipui [...]. Nu există nici un om bogat căruia nişte moştenitori lacomi, adesea chiar proprii lui copii, să nu-i dorească în taină moartea. Poate că nu există o corabie pe mare al cărei

[22] Ştefan Georgescu, *Filosofia dreptului,* Ed. All, Bucureşti, 1998, p. 97.

naufragiu să nu constituie o veste bună pentru un anumit negustor. Şi care este poporul care nu se bucură de nenorocirile popoarelor vecine?"[23].

În fapt, ideea omului natural existent anterior constituirii societăţii are o altă valoare, anume aceea că susţine existenţa unei libertăţi naturale a omului. Pasul înainte făcut de către Rousseau în ideea contractualistă este acela că, atunci când se constituie societatea, omul natural renunţă la o parte din libertatea sa, pentru a putea vieţui în societate şi pentru a nu încălca cu libertatea sa „naturală" libertăţile celorlalţi indivizi, iar societatea îi garantează în schimb o anumită protecţie privind viaţa şi proprietatea sa, protecţie pe care nu avea de unde să o aibă în starea lui „naturală". Aceasta înseamnă necesitatea trecerii de la natură la societate şi beneficiul trecerii de la starea naturală la starea de drept.

Pasul înainte făcut de către Rousseau îl constituie înţelegerea contractului social ca un contract încheiat între două părţi, individul şi societatea reprezentată prin stat, cu drepturi şi obligaţii reciproce. Dacă una dintre părţile contractului, respectiv individul nu îşi respectă clauzele contractuale, atunci statul îl poate sancţiona – de aici şi vastul sistem de drept penal şi de ordin penitenciar, cu toate ramificaţiile sale. Dar ce se întâmplă atunci când cealaltă parte a contractului, adică statul, nu îşi respectă obligaţiile asumate prin contractul social? Rousseau nu formulează explicit această întrebare şi, evident, nici nu avansează vreun răspuns, dar a creat premisele ideologice şi politice pentru legitimarea răzvrătirii împotriva ordinii sociale, a creat condiţiile epistemice ca întrebarea să fie pusă şi răspunsul să fie dat în vârtejul sângeros al evenimentelor din cursul Revoluţiei franceze. Monarhia franceză a fost suspectată că nu îşi îndeplineşte obligaţiile care îi revin din contractul social, regele a fost declarat simplu cetăţean, a fost judecat ca atare, a fost găsit vinovat şi executat.

După cum arată unii exegeţi contemporani ai lui Jean-Jacques Rousseau[24], cel mai important aport al acestui filosof iluminist îl constituie supralicitarea postulatului umanist, conform căruia omul este prin natura sa bun, drept urmare naturii umane nu i se poate reproşa în principiu nimic. Rousseau este cel care va transforma optimismul iluminist cu privire la natura umană în fundament al teoriilor politice progresiste şi al radicalismului revoluţionar. În fine, tot Rousseau este primul care „sugerează ideea că proprietatea privată este sursa răului social, factor care a distrus starea naturală idilică"[25] în care trăia omul bun de la natură.

În ceea ce priveşte fundamentarea eticii, Jean Jaques Rousseau a luat poziţie implicită împotriva primatului raţiunii, el preferând în loc "glasul inimii", deoarece acesta iubeşte numai ceea ce este bun[26]. Raţiunea poate fi coruptă sau poate greşi, inima niciodată.

După Rousseau, o reîntoarcere efectivă a omului la starea lui naturală nu este cu putinţă, deoarece starea naturală nu mai este o stare reală, ci una

[23] Jean –Jacques Rousseau, *Discurs asupra originii inegalităţii între oameni,* Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1958, p. 169.
[24] Adrian-Paul Iliescu, în: *Fundamentele gândirii politice moderne,* Ed. Polirom, 1999, p. 115-117.
[25] Adrian-Paul Iliescu, *idem,* p. 117.
[26] *** *L'Enciclopedia della Filosofia,* Ed. cit., p. 948.

potenţială, o stare principială a fiinţei umane. Libertatea naturală nu este o libertate desăvârşită, ci abia în starea socială el îşi poate realiza potenţialităţile sale originare. Problema este nu să ne reîntoarcem la natură, ci problema este de a lupta pentru eliberarea omului din corupţia vieţii sociale şi a-l restabili în deplinătatea naturii sale ca fiinţă liberă. Acesta este programul lui Rousseau din *Emile* şi din *Contractul social*[27].

Scrierea Despre educaţie nu este atât un tratat de pedagogie, cât unul de antropologie, menit să surprindă omul în evoluţia sa ca fiinţă morală. Omul, ca fiinţă biologică, are sentimentul imediat al propriei existenţe, este înzestrat cu simţuri prin care cunoaşte lumea exterioară, dar lucrurile nu se opresc aici. Omul se află în mod fundamental, ca fiinţă morală, dincolo de nivelul simţurilor, în activitatea judecăţii, care leagă şi ordonează ideile şi conceptele, o dialectică a conştiinţei în exerciţiul vieţii morale. Judecata este produsul substanţei imateriale, a sufletului.

Antropologia şi morala lui Jean Jacques Rousseau îşi au temeiul în religia „naturală", sentimentul şi raţiunea ne determină să-l recunoaştem pe Dumnezeu şi ordinea lumii creată de către El. Iubirea de Dumnezeu constituie religia naturală ce întemeiază acţiunea morală. Russeau nu a recunoscut religia revelată, dar a văzut în evanghelii cea mai pură expresie a religiei naturale. După el, religie naturală înseamnă a elimina din religie tot ceea ce raţiunea nu poate accepta ca fiind natural în religie.

Esenţa omului este libertatea, dar este necesar ca libertatea să se poată realiza în societate, de vreme ce omul este fiinţă sociabilă prin însăşi natura lui[28]. Problema este aşadar de a găsi o formă de asociere în care fiecare să fie supus numai lui însuşi, adică să fie liber ca la început, în starea naturală, fără să fie corupt de o societate coruptă. Soluţia lui Rousseau este ca, prin contractul social, societatea să se constituie nu doar ca o agregare politică ci şi ca un corp moral, în care fiecare membru al societăţii îşi exercită propria libertate prin intermediul voinţei generale ca voinţă a tuturor şi a fiecăruia în parte.

Rousseau s-a impus în istoria eticii prin două idei, anume că natura este funciarmente morală şi că iubirea pentru virtute este înscrisă în sufletul nostru. Rousseau, a denaturat gândirea moraliştilor psihologi[29]. Aceştia, postulând că omul are facultăţile necesare pentru practicarea virtuţii, nu au crezut că trebuie să presupună că fiecare om ar fi moralmente perfect, dacă viaţa în societate nu l-ar corupe. La o Natură cu desăvârşire bună, ei nu au crezut că trebuie să-i opună, aşa cum a făcut Rousseau, Societatea ca principiu corelativ al răului.

Combinând într-un chip fericit rar întâlnit elocvenţa şi lirismul, aceste două surse ale sugestiei sentimentale, Rousseau nu numai că afirmă că virtutea, departe de a nu fi altceva decât o decizie a spiritului nostru, se ataşează de fiinţa noastră în mod complet şi că aceasta traduce într-un fel tot ce avem mai bun în noi, conştiinţa noastră, ansamblul înclinaţiilor şi voinţa, dar el, Rousseau, a ştiut să o dovedească în singura manieră în care acest

[27]Ibidem.
[28]Idem, p. 949.
[29]Eugène Dupréeel, *Traité de Morale,* Tome I, ed. cit., p. 145-146.

lucru poate fi dovedit: trebuie să o simţim. Scrierile lui Rousseau apar ca un efort fericit de a ilumina lumea asupra chestiunilor de reflecţie morală. Din toate timpurile, credinţa religioasă şi misticismul au observat şi exprimat raporturile profunde care leagă moralitatea şi sentimentul, dar opera lui Rousseau ne ajută să observăm aceste raporturi în formele cel mai puţin ataşate de o credinţă determinată sau de convenţiile date[30], să observăm că natura şi virtutea participă în mod egal la ideea de frumuseţe. Rousseau a pregătit viitoarea proclamare a valorii absolute a moralităţii și a educației.

BIBLIOGRAPHY

*** *L'Enciclopedia della Filosofia e delle Scienze Umane,* Instituto De Agostini, Novara, 1996.

*

Bréhier, Emile, *Histoire de la Philosophie, La philosophie moderne,* Tome II, Felix Alcan, Paris, 1932.

Dupréel, Eugène, *Traité de Morale,* Tome I, Presses Universitaires de Bruxelles, 1967.
Flonta, Mircea, „Studiu introductiv" la David Hume, *Cercetare asupra intelectului omenesc,* ESE, Bucureşti, 1987.
Georgescu, Ștefan, *Filosofia dreptului,* Ed. All, Bucureşti, 1998.
Hume, David, *Enquete sur les pricipes de la morale,* Paris, Garnier-Flammarion, 1991.
Iliescu, Adrian-Paul, în: *Fundamentele gândirii politice moderne,* Ed. Polirom, 1999.
Iuga, Nicolae, *Din istoria marilor idei etice și pedagogice,* Ed. Grinta, Cluj, 2015.
Rousseau, Jean-Jacques, *Discurs asupra originii inegalităţii între oameni,* Ed. Ştiinţifică, Bucureşti, 1958.
Suchodolski, Bogdan, *Pedagogia și marile curente filosofice,* București, EDP, 1969.
Zamfir, Cătălin, *Spre o paradigmă a gândirii sociologice,* Polirom, Iaşi, 2005.

[30]Idem, p. 146.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

ROMANIAN LITERARY HISTORY FROM COMMUNISM AND POST-COMMUNISM

Marian Victor Buciu

Prof., PhD, University of University of Craiova,

Abstract: I'mgoingtopresentyou a piecefrom a study of ShortHistory. Alternative Panorama of Romanian Literature, II, Polirom, 2017, by Mihai Zamfir. It is an unusualsynthesisbymethod (diachronicstylistics, but alsocriticalhistory), aestheticand extra-temporal. But it isalso an ordinarysynthesis, made up of authormicromonographs, essentiallyliterarygenres, fromtherepresentativetothecollateral. In this fragment I approachthehistoricalnature of M. Zamfir'ssynthesis, from a dual ideological / political perspective: 1. communist, 2. post-communist.

Keywords: literary history, panorama, alternative, critical history, diachronic stylistics, (post) communism.

Rândurile care urmează sunt desprinse dintr-un studiu despre Mihai Zamfir (*Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române, II*, Polirom, 2017), în care susțin că, I, e o istorie *neobișnuită* a literaturii române, prin următoarele aspecte, adunate toate în jurul metodei: 1. Timpul deopotrivă restrâns și extins. 2. E scrisă din perspectivă post-comunistă, depășește interbelicul într-o schiță a literaturii din comunism și post-comunism, comentează operele și biografiile scriitorilor interbelici încheiate fie înainte, fie în comunism. 3. Se propune ca panoramă alternativă, în fapt oferă mai multe alternative. 4. Se dorește (nu doar) o abordare într-o metodă stilistică proprie (diacronică), dar, 5., include între altele „metoda" *critică* a istoriei literaturii. 6. Cu toată atenția la istoria generală (politică) reală, alege scriitorii și operele potrivit criteriului extra-temporalității, deși rareori lasă uitării partea mai coborâtă valoric (plecând de la pretinsa absență generală a mediocrității literare interbelice). II. E o istorie *obișnuită* a literaturii române pe două clase de scriitori (de „mare" literatură și „alții"!), expusă preponderent sau aparent pe genuri literare, poezie, proză; pentru critică, se restrânge la doar două nume explicite. În general, comentează integralitatea operelor acelor scriitori, așadar și producțiile în genurile colaterale.

Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române, II(Editura Polirom, 2017), de Mihai Zamfir, aplicată pe spațiul dintre cele două războaie mondiale, are și un capitol cu titlul *Epilog. Perioada comunistă*, dar adaugă referiri și la perioada literară post-comunistă.

Literatura în comunism. La un sfert de veac după încheierea politică a epocii comuniste, echivalentă ca durată celei interbelice, toată literatura îi apare lui Mihai Zamfir ca fiind „greu de evaluat". Prudența, în principiu, e contrazisă de imprudența în fapt. Nici el nu se reține de la a comite liste, caracterizări de opere și scriitori, cu mari riscuri, fie și

involuntar, excomunicatoare. Un exemplu flagrant: D. Țepeneag. O explicație la îndemână stă în (auto)constrângerea afilierii la un grup critic conservator estetic, cu criterii nerevizuite și neacordate la cele ale criticii europene „progresiste".

Mihai Zamfir avertizează, cu modestie pretextuală, că face o listă cu „exemple ocazionale", despre viitorul cărora nu știe ce să spună. Ce-i este mai ușor să știe este că unele nume, nici măcar notate, pot să devină prezențe convingătoare într-o istorie a literaturii (mai) bine așezată în timp. Nu riscă mai mult decât să anticipe în perspectivă alternativă că posibile vor fi, deopotrivă, o renaștere ori o sucombare a literaturii române. Radicalism, fără nuanțe, logică binară elementară. „În anii ce vin ne putem aștepta la o mare literatură română, după cum, la fel de posibilă ar fi instalarea (pe baza textelor *on-line* și a inculturii generalizate) a unui neant literar." O mare literatură tot dincoace de pragul universal? Un neant literar stabilit tot pe criterii estetice autohtone? O utopie a cozii de pește lărgite la extrem există în sensul acestui totul sau nimic! Alternativele rămân diferențiate, într-un dezechilibru între cvasi-antiteze. Teamă îi e panoramistului alternativ de a doua alternativă, a neantului, care ar face literatura interbelică dintre 1919-1944 (îi adaugă și perioada „belică"!) marcată de o „<vârstă de aur> definitiv pierdută".

Aici, Mihai Zamfir se aplică pe genuri, nu pe autori și opere, de la poezie, la proză, teatru, critică, memorii, jurnal.

Se reiau de câteva ori opiniile critice aplicate istoriei literaturii. Opinii destul de conforme cu cele ale un anumit grup universitar bucureștean non-generațional. E reiterată teza despre canonul neoficial care a fost și a rămas mai autoritar decât cel oficial. O teză care pune într-o slabă lumină puterea totalitară de stânga. Canonul n-ar fi emanația unui singur critic (omolog al lui E. Lovinescu, va să zică, potrivit noului istoric rezervat față de contemporaneitate). Nu exclusiv. Numele lui Nicolae Manolescu apare însă explicit. Acompaniatorii celui pomenit trec în anonimat. Nu aflăm de aici „criticii cu cea mai mare autoritate din aceeași perioadă". Or fi mulți, or fi puțini? Dar nu de un canon propriu-zis e vorba, cu moduri literare și ierarhie de opere și autori. Nu un canon integral, valid, deplin exprimat. Pare mai curând o jumătate de canon. Propriu-zis ar fi un canon constituit prin îngemănarea unei duble perspective, de pe două spații ori doi versanți: cel dinlăuntru, din scrisul cenzurat politic, și cel din afară, nici el fără cenzură ideologică, prin Radio „Europa Liberă" și cuplul radio-critic Monica Lovinescu-Virgil Ierunca. Aceștia, fără acompaniatori? În fine, astfel ar fi canonul, intern cu „ajutor" extern, între-o epocă a societății închise, a limitării drastice a comunicării între intern și extern. Marca acestui canon ar fi una politică (ideologică) și apoi estetică: un „anticomunism estetizant". Nici *est-eticul*, nici *esteticul*, dar o unificare a lor. Termenul slab este în acest nou binom cel dintâi. Anticomunism în comunism, într-un comunism de mare teroare?

Mihai Zamfir crede în distanțarea în timp, așadar într-o critică doar istorică (nu, programatic, într-o istorie critică), dar numai în chip ipotetic, cu suficient scepticism. Interesul păstrat și nu adevărul conținut al artei rămâne așadar de verificat sau de constatat. Ne aflăm în domeniul posibilității și nu în acela al realității. Șansa întrevăzută este una de încercare: „distanțarea în timp rămâne unica posibilitate de a examina faptele cu oarecare exactitate". Nu instanța umană, individuală sau plurală, apare creditată, dar cernerea timpului primează. Istoricul literar ajunge mai curând impersonal, o voce a comunității literare diacronice. Sincronia este înlăturată, sub cuvânt că apropierea greșește, începând de la E. Lovinescu, istoric al literaturii române imediate, contemporane, la G. Călinescu, apropiat

(teoretic, distanțat, subiectiv, polemic, s-ar cuveni precizat) de literatura vie a celor în viață, incluzându-le fără excepție toți succesorii.

Ar trebui să admitem astfel că disciplina critică este haotică, nu poate să aibă perspectivă istorică. Iar istoria literaturii prin definiție împlinește necesitatea de a revizui, de a face ordine, dar o ordine, și aceasta, temporară. Timpul însuși ar fi... temporar. Nesigur pe sine. Ca și arta, fie și cu titlul de capodoperă. Doar istoria literară revizuiește în proximitatea certitudinii sau, cu termenul autorului, a exactității. (Auto)revizuirile critice ajung excluse. Dacă nu cumva s-ar crede că ele trădează și mai mult incertitudinea domeniului critic.

Mihai Zamfir se poziționează diferit, ca să nu zic chiar opus, față de N. Manolescu. O face nu doar pe un ton muzical vătuit, în acest punct cardinal. Ce se întâmplă într-o istorie critică, pe care, vom vedea, ingenuu, o practică? „Improvizația și impresia fugitivă se vor mișca inevitabil între encomion și pamflet." Într-adevăr, M. Zamfir a scris rar foiletoane critice, fapt subliniat deloc la întâmplare de N. Manolescu în întâmpinarea făcută *Scurtei istorii*, la volumul al doilea, singura recenzie apărută la ora la care scriu aceste rânduri. Imperios, M. Zamfir scrie: „Trebuie să lăsăm să se depună puțin praful – altfel el se depune singur, dar nu pe opera autorilor, ci pe pretinsele noastre sinteze." Uitarea, citirea după o anume trecere în timp, e un mod și de a face, să spun așa, praf critica. Credeam că timpul curăță și (dis)cerne. Rămân în discuție revizuirea criticii prin istorie, dacă istoriile se (auto)revizuiesc, cum se produc (re)canonizările în literatură, separat în particular ori universal.

M. Zamfir scrie că „doar patru" romane au fost admise de cenzură și sever criticate oficial, în perioada realismului socialist impus literaturii române după model sovietic. Însă unul dintre ele e nu doar neterminat, dar citat numai cu primul volum (*Un om între oameni*). Altul e *Moromeții*, volumul I, despre care în alt loc el scrie că a fost primit cu entuziasm. Le adaugă *Bietul Ioanide* și, neașteptat, *Străinul* lui T. Popovici. Ele sunt trecute drept „literatură propriu-zisă". *Groapa*, *Cronică de familie*, *Nicoară Potcoavă*, alte trei, doar „se strecoară" editorial. Iată un tip nou semnalat de literatură: aceea strecurată. Nu stoarsă, dar lăsată să treacă intactă. Să credem, deci, să Cenzura însăși lua forma lipsei de cenzură? Scriu și eu Cenzură „cu majusculă", cum face, el mereu, Mihai Zamfir. Ca nume de instituție. Teribila instituție politico-„creatoare", deopotrivă în artă și știință, este înțeleasă și de M. Zamfir ca aplicându-se cu măsuri diferite. Ea a deservit regimul politic antidemocratic care a permis critica în mod distanțat, aluziv, vătuit, neesențial. Rezultatul constatat e cel recunoscut de E. Negrici: „forme adulterate, improvizate, greu de recunoscut". Termenii aparțin, însă, nu lui Negrici, cum s-ar putea crede, dar lui Zamfir. Care recunoaște o slăbire, prin voie politică, a Cenzurii, chiar dacă nu-i retrage majuscula. Nouă voce memorialistică, dar corală, Mihai Zamfir întărește faptul că în comunism viața umană a fost „furată". Dar acel trecut se cade retrăit, altfel decât a fost trăit. Cu luciditate, cu realism: „să ne analizăm fără iluzii". E optica lui E. Negrici, dar limitată autobiografic.

Cei 43 de ani în care am citit printre rânduri ar fi unii cărora „viitoarele istorii îi vor consacra doar câteva rânduri". O condamnare expeditivă, după un proces în spiritul „justițiar" al epocii însăși, nu fără riscul superficialității? Arhiva e imensă, la sfârșit de eră Guttenberg! M. Zamfir închide totul într-o „paranteză nefericită", în asimetrie cu fericita epocă interbelică. Iată că în același timp extinde „hiatusul" realist-socialist. Dar nici el nu se rezumă la cele două cuvinte. Doar s-a pus sub incidența lucidității analitice la modul vădit poligrafic. Paranteza este și aici spartă în alte paranteze, nuanțarea desfide radicalitatea. Au fost, se

admite, și „momente de relaxare ideologică". Au fost chiar treceri peste marea paranteză, iată că există și acest fel de contrazicere. Cenzura comunistă ar fi permis scrierea apocalipsei comuniste. *Jurnalul de la Păltiniș*, al lui Gabriel Liiceanu, în 1983, „privea perioada comunistă ca pe o perioadă de fapt încheiată". Înseamnă să vorbim de o Cenzură adormită, dacă nu de-a binelea moartă. Sau neștiutoare în privința registrului aluziv. Agonia politică, va să zică, ar fi fost bine jucată de energia literară, una chiar în creștere. La poeții și prozatorii „optzeciști" erau, iată, „semnele anticomunismului, mai clar decât la predecesorii lor". Cei din urmă și ajunși cei dintâi au fost cei mai „normali" după 1990. Normal că erau mai normali, fiind mai puțin legați de epocă, trăită la vârste care amână, când nu exclud, compromiterile voite sau nevoite.

Curajul literar a fost de două tipuri, pe cont propriu sau în complicitate cu ideologii. Comun era faptul că li se permitea să îndrăznească. Dar sunt ele total separabile cele două tipuri de atitudini? Și în definitiv contează cauzalitatea sau finalitatea lucrului? Pentru „versuri direct contestatare" sunt indexate două nume, Ileana Mălăncioiu și Mircea Dinescu. (Proeminent, în această privință, este, cu totul surprinzător, interbelicul, cu operă majoră mai cu seamă în comunism, Al. Philippide.) Proză curajoasă, se specifică, s-a produs numai „cu voie de la poliție". Reușitele există în „îndepărtarea de realitatea imediată". Șansa e din nou a timpului, ca bună referință. Constat că Mihai Zamfir evită termeni precum evaziune etc. și uită „tetrada" lui Ion Simuț, recunoscută după 1990. Aici se înregistrează și contrazicerea privitoare la M. Preda cu „primirea entuziastă" a romanului său *Moromeții*, în altă parte dat drept aspru criticat oficial.

Epoca devine stupefiant de controversată, iar incertitudinea se schimbă în certitudine involuntar auto-revizuitoare, dacă se notează entuziast existența unei „literaturi concomitent valoroase și lipsite de compromisuri". Atunci cât de nefericită mai este „paranteza" deschisă ca să înghită epoca? Ca să nu scape termenii din mână, istoricul literar panoramist referă despre o literatură de „semi-libertate", după 1964-1965. E o literatură cu „câteva trăsături speciale, unele de-a dreptul bizare, în orice caz absente dintr-o literatură normală". M-am așteptat să trimită iar, nominal, spre Eugen Negrici, sau spre sine, ca anticipator al unor considerații de acest fel. Or fi unele de grup? „Folclorice" nu aș putea crede să fie.

Curajul e făcut praf și nu scuturat, când citim aici că îndrăzneala era privilegiul unor aleși. „Structura represivă instalată în 1948 n-a suferit niciodată modificări de esență." Nici când a admis esteticul care nu leza (mono)ideologicul? Perioada fixată temporal între 1948-1989 este privită (dar nu definitiv ori cu totul, iar uneori în sens opus!) în „unitatea ei lugubră". Deși se recunoaște că după 1965 s-a petrecut „prima liberalizare ideologică mai amplă". Lugubrul mai e atunci unitar? Prin „sinusoida politică" (și ea unitară?), s-a „salvat" „preeminența esteticului". În efortul de a aduce în expresie noi „concepte" sau măcar alt stil, Mihai Zamfir evită noțiunile circulate. De exemplu, nu spune despre ceaușism „național-comunism" ori „comunism național(ist)", dar „comunism autarhic". Termenul autarhic e mai degrabă metaforic, deci spune cam prea mult pentru a fi operațional.

„Generația pierdută", numită de Virgil Nemoianu „de aur", în comunism, este extinsă de Mihai Zamfir până la „târgovișteni". Iar în critică, de la Vianu la Paleologu: toată seria în deplină posesie de cultură, poliglotism. Și, ca meserie/măiestrie, având „fiecare o metodă critică proprie". În sensul că metoda e personalitatea însăși. Sens larg, la limita potențială a admisibilului. Accentul cade însă tăios pe pierdere. S-au salvat doar în exil Eliade, Ionescu, Cioran, V. Horia, absebți, cu excepția celui dintâi, din *Scurta istorie*... În țară, unii au fost

condamnați la închisoare. Cenzura i-a stăpânit sau afectat, ca pe toți ceilalți, în relație cu sistemul editorial politizat. Criteriul etic conferă (dez)onoare. Cei condamnați, închiși, politic, și totodată deschiși, etic, au „salvat onoarea" literară. Suntem în preajma unor revizuiri etico-estetice și a criteriilor des dezbătute. Pot să mă mir că n-am introdus și boala, respectiv sănătatea, drept criteriu adiacent. Vreau să spun, într-un mod mai extins decât este acest criteriu prezent în istoria literaturii. Îndeosebi biografic, drept latură condiționantă a operei.

Statutul criticii în comunism, niciodată relaxat, a ajuns, poate tocmai de aceea, unul lax. Până la alienare sau antagonizare. Pseudo-critica ori necritica au acoperit adesea critica. În formula lui M. Zamfir: „discursul critic s-a văzut investit cu funcții multiple și non-literare". De ce la forma pasivă a verbului? S-a activat în acest mod. Activismul politic a angrenat fatal activismul cultural și artistic. Nu altfel s-a întâmplat activismului în (de)mers literar. Expresia lui a căpătat nuanțe peste nuanțe care tind acum să rămână, în ordine (post)istorică, neanunțate. Când totul ar trebui analizat pe larg și în adânc. Epoca nu se cuvine închisă într-o scurtă paranteză. Mă tem că paranteza aceasta este chiar mai lungă, pentru că mai neobișnuită, decât cele desfășurate, mai mult sau mai puțin, aproape de normalitate.

Se face prea mult caz, evident interesat din partea unor protagoniști, de războiul literar, dus nu pe terenul de luptă, dar în tranșee. „Critica în tranșee" e convenabila formulă a tânărului neimplicat direct istoric, Alex Goldiș, citat și de M. Zamfir acum. Când cei din generația lui Goldiș sunt „pe metereze"? În disputa estetic *vs*. ideologic, cu termenii, de fapt, inversați, esteticul tinde într-adevăr spre anume fermitate. Dar – la suprafață și deopotrivă în profunzime – ce-a fost lupta literară dintre linia Lovinescu și linia Iorga, ambele tranșante lung timp, decât război literar? Ambele sistemice, sistematice, dincolo de cenzura separatoare. E Lovinescu avea 29 de ani, în 1910, când avea conștiința războiului critic-literar în care s-a înrolat. „Critica și-a făcut datoria, războindu-se în jurul operilor (*sic*) lor." (*Critica și istoria literară*, în *Convorbiri literare*, nr. 10, *cf. Scrieri 1*, Ed. Minerva, 1970, p. 481). Și trimitea, hăt, în urmă, la tratamentul critic aplicat lui Moliere și Corneille.

În contextul de referință al epilogului, din perioada comunistă mai înaintată în timp, N. Manolescu, foiletonistul, apare contemplat ca „emblemă a direcției estetice", „un fel de șef de școală *in pectore*". Așa erau numiți de Papă, în secret, sub acoperire deci, unii cardinali. Dar cel numit prin cine a fost, așa-zicând, denumit și renumit (înălțat)? Criteriul carismei ajunge în această formulă mult depășit. Și inimaginabilul poate fi imaginat.

Mihai Zamfir pune, mai mult decât alții, în lumină faptul că a existat în cadru universitar, dar nu propriu-zis academic, un *Cerc de poetică și stilistică*, la București, dirijat de Vianu și Rosetti. Scopul este aici de a evidenția „primatul esteticului pe o cale ocolită, pe calea stilisticii". Prima cale? Singura cale? Esteticul stilistic e de fapt nerecunoscut drept primat. El îi apare lui N. Manolescu secund, adiacent sau, cu termenul său, întăritor. Ar evidenția ceea ce demonstrează esteticul impresionist. Și atâta tot. Esteticul stilistic e tolerat, dar nu distins cu adevărat. Sunt sigur mai degrabă că stilistica fără impresie nici n-ar căpăta drept sau rând la expresie. Nici Mihai Zamfir nu accede la rebeliune, dar adoptă un mic accent nonconformist. El însuși dresează aici o așa numită listă a esteților din critică. Unde este inclus și E. Negrici, cel mai radical mefient față de estetic, oficiantul singular, de altfel și singur, al *interesantului*, privit din rândul cititorului. Lipsesc însă de aici nume ca Lucian Raicu, Valeriu Cristea și alții. Chiar și E. Simion, dacă facem abstracție că i se citează sinteza *Scriitori români*.

Entuziast, deopotrivă cu atașament și detașare, M. Zamfir conchide, fără analiza căii decurse și a rezultatului: „Neașteptata ecloziune". Surprinzător este înțeles totul, text și context, luându-se în vizor fenomenul literar de după 1970: „aer de normalitate. Politica și propaganda dispăruseră definitiv." Iată incredibilulparadox al unei lumi totalitare.

De neacceptat, ca să observ de pe margine, este formula „infuzii de oniric", fără concepte și tipologii, mai cu seamă că s-a teoretizat și practicat, prin Dimov, Țepeneag și emulii neneglijabili, onirismul estetic, în chip paradigmatic. Surprinzător, dacă nu înmărmuritor, rămâne „satul inventat, absurd și parodic al lui Marin Sorescu". Un sat arhivat, transcris preponderent prin interpreți, aproape folcloric. Caracterizări succinte, parțiale, discutabile, mai există acum și la alții scriitori. Evidente și, firește, inevitabile, aș spune că pentru oricine.

M. Zamfir trece peste influențele străine în literatura română din comunism. O sinteză în temă, de altfel, lipsește, întârzie, iar faptul acesta mi se pare cu adevărat surprinzător.

Literatura în post-comunism. După 1989, cu aceeași larghețe, este percepută o stare de „normalitate". Relativă, da, și neapărat prin comparație cu perioada de dinainte de anul-reper. Oscilant, ca de altfel de multe ori, M. Zamfir uită de normalitate, sau include în aceasta, după 1990, o libertate pe care o (des)calificǎ prin epitetul „amețită". Prinsă cu sertarele goale de texte, scriitorimea se lansează în polemici violente, constituirea de grupări conflictuale. Se evidențiază volumele memorialistice (unele, totuși, de sertar), viziunea despre o anumită existență tragică.

Sintezele, unde se înseriază și Mihai Zamfir ca istoric așa zicând abreviat? Eugen Simion, am notat, abia acum citat, cu masivele volume publicate în perioada comunistă, *Scriitori români*, e bine p(l)asat: „în general exact". Am menționat că exactitatea este una dintre marotele sintezei de față. Celelalte sinteze, scrise fără cenzură, luate în bloc, mai curând deplasate, sunt „pasionale și polemice". Se referă doar la cele semnate de Eugen Negrici, Alex Ștefănescu, Dan C. Mihăilescu, Ion Simuț. Reține exemple pentru avertizare și ca să explice întreruperea istoriei proprii la anul 1945. Totuși, produce în volum două neabțineri și derogări: la cea din epilog trebuie adăugată includerea operelor din comunism ale interbelicilor selectați. Teoria duce mai curând la dogmă iar practica la inconsecvență. Practic, când se referă în epilogul pretins circumscris la comunism, dar trece și pe terenul războinic fără tranșee ulterior, Mihai Zamfir repetă lista criticilor din perioada anilor 1960-1970 și reduce numele de poeți ori prozatori. Scrie grăbit Ion în loc de Alexandru Mușina. Proza „autoreferențială" optzecistă este taxată cu răceală. Dar Mihai Dinu, prozodistul, pe domeniul literelor, e trecut, într-o formulare (a)sintactică, și drept un „subtil poet". Miza polemică irigă de altfel tot cursul sintezei.

(Din studiul *Mihai Zamfir într-o (ne)obișnuită istorie a literaturii române*)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

GLOBAL ECOLOGY AND *INTERSTELLAR*

Cornelia Coșer

Prof., PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract: The complex relationship between man and his environment has undergone several changes over the centuries. The first part of this article exploits and exemplifies contemporary attitudes to the fundamental ecological problem of the world – global warming – in different media. The second part is an inquiry into the future of humanity as it emerges from a film, Interstellar*, pigeonholed as science fiction but bearer of much scientific evidence and educated guesses about future chances of survival in an environment destroyed by centuries of careless human activity. The film is analyzed using some tools that belong to TRIG (Theory of Inventive Problem Solving).*

Keywords: global warming, hyperobjects, the future of humanity, Interstellar, TRIZ

Introduction

There is a complex and closely interdependent relationship between man as a social and cultural being and his natural environment. Nevertheless, at the beginning of the 19th century, the human and the natural came to be separated as different sciences within which man subordinated nature to his own purposes. Since then, any human endeavour has apparently become exploitative of nature. Developments in science and technology triggered over two hundred years of dynamic intervention in the environment. Hawking considered that man created computer viruses as a new form of life and stated that "maybe it says something about human nature, that the only form of life we have created so far is purely destructive. Talk about creating life in our own image" (Ferguson, 2011: 179).

Ecology and the way of the world

The second half of the 20th century witnessed a growing recognition of the damage caused by the most trivial aspects of human interference as well as an awareness of the possible consequences and, correspondingly, a change in attitude could be discerned. Already in 1967, speaking about the ecological crisis, White was asking: "What shall we do? No one yet knows. Unless we think about fundamentals, our specific measures may produce new backlashes more serious than those they are designed to remedy" (1204). It took another twenty years for the field of environmental studies to make the subject of projects and conferences and to include literature courses in its curriculum. From Thoreau's *Walden* (1854) to Lopez's *Arctic Dreams* (1986) and further on in the 21st century, books celebrating the physical and spiritual re-discovery of nature, life in elemental surroundings, and man's communion with the landscape were re-evaluated in their environmental dimension. Ecocriticism was born and together with it new ecological perspectives. "Nature, mostly through landscape, came to play the role of character in literature and, since all literature exists in space, it also exhibits the strong connection between the author, the work and the place they all belong to" (Coșer, 2014: 124). Celebration of the natural environment became blended with an openly declared concern with its devastation, mostly (but not only) due to climate changes induced by human carelessness and irresponsibility, and found expression in fictional and non-fictional literature, as well as hundreds of documentaries and films. Bill

Bryson, who has an impressively wide audience on several continents, is one of the contemporary authors who expresses serious concern for the changes already visible in his immediate environment and draws attention to irresponsible energy wastes (1998(1)), as well as to the disappearance of natural sceneries under the circumstances of global warming, as he could notice them while trailing the Appalachians (1998(2)). Leonardo DiCaprio is trying to raise awareness to the way people endanger the planet and their future together with it in a much more straightforward way. Designed as UN Messenger of Peace, he travelled around the world for two years, coming into touch with all the people who could make a difference or simply present the scary facts. He talked to presidents, state-secretaries, scientists and countless environmentalists to disclose facts that seem fantasy today but may be the reality of tomorrow. One cannot claim living in the vacuum anymore; the cruel truth is that global warming and the disorders climate changes are causing to the environment may overthrow the already much challenged balance of the planet.

In 2006, Hawking launched a question on the internet: "In a world that is in chaos politically, socially and environmentally, how can the human race sustain another 100 years?" He later resumed: "I don't know the answer. That is why I asked the question, to get people to think about it, and to be aware of the dangers we now face."

Timothy Morton is one author who went deep into "thinking about it." His brilliant non-fictional book *Hyperobjects* (2013)[1] is an object-oriented ontology and a complex cognitive mapping of the present and the future, a wonderful exploration of the dangers of global warming. Starting from the hypothesis that "the end of the world has already occurred" in 1784 when James Watt's steam engine started covering up the Earth's crust with carbon, the book shifts our worry about the end of the world towards a situation in which this "might already have taken place" (16). Thus Morton, walking the reader through his remarkable knowledge of philosophy, religion, literature, the arts, quantum theory, basing his study on Kant, Heidegger, Newton, Wordsworth, Sartre, Einstein, Niels Bohr, and referring to *Twin Peaks,Star Wars,* the Buddhist thangkas, Pink Floyd, paintings, songs and cartoons (the list is endless in all domains), builds the substance of this book melting everything together in one labyrinthine vision which often leaves the reader baffled while the author connects subatomic levels with cosmological dimensions. The purpose is to awaken us from inhibition and prompt us to take action against global warming.

The 'hyperobjects' of Morton's description are objects we live with and are surrounded by. They are "harbingers of a truly postmodern age" (12), already here in our "social and experiential space" (27). They are not mental constructs, but real enormous entities withdrawing their primordial reality from humans and being so vast in their spatial and temporal dimension that they urge us to reconsider our ideas about what things are. The Earth, its biosphere, its climate, global warming, nuclear materials, plutonium, or the five-thousand-year-old Florida Everglades are only a few examples of hyperobjects They impact on the way we reflect on our place on Earth and in the cosmos and seem to force on us "something that affects some core ideas of what it means to exist, what Earth is what society is" (15).

Morton enumerates the features of hyperobjects. The first is *viscosity,* which is "a feature of the way in which time emanates from objects, rather than being a continuum in which they float" (33). People, countries and continents are caught in the vastness of the hyperobject. From the viscous surfaces of the hyperobjects Earth and biosphere nothing can be peeled. Such a large hyperobject as the entropy of the universe causes all beings to be

[1] Subsequent quotes will refer to this book, unless otherwise mentioned.

trapped in some form of death. The second feature is hyperobjects' *nonlocality,* a technical term borrowed from quantum theory. Neither global warming nor nuclear radiation can be seen as such but one is aware of the burning of the sun, or of nuclear accidents. They are invisible and impossible to locate, nevertheless they have long-term consequences. The experience of the weather, of raindrops falling here and now is only a false immediacy: it's always a manifestation of global warming. Reality is nonlocal unless the speed of light can be violated, which constitutes the paradox concerning quantum theory, Zeilinger having demonstrated nonlocal phenomena using entangled particles in different parts of the world. An electron is real, but it may change into other particles or radiate energy and in this act of change, it is a statistical performance, having no intrinsic properties at all. All objects should be seen as enclosing "incompletely defined potentialities" (44) that appear only in case the object comes to interact with a certain system. A third feature identified by Morton is *temporal undulation*. Quoting Minkowski's geometrical proof of relativity and relying on the impossibility of breaking the speed of light, one can consider all events taking place within a light cone, therefore, other events counting as past and future are easy to specify. But 'now and then,' 'here and there' become meaningless outside the lightcone; therefore, for events outside the cone, there is no certain place or time and it is impossible to say whether they happened in the past or will happen in the future. "Time as such, construed as a series of points that extends like Cartesian substances 'into' the future 'from' the past is itself an aesthetic phenomenon, not a deep fact that underlies things" (67). The plastic bag telling its maker that it wishes it had been created mortal gives a real sense which makes it easier to assume "forever" rather than "very large finitude" (60). Tom Gauld's cartoon, *Two Rocks Converse*, comically shows the way in which universal temporality intersects with human temporality and agency: geological changes happen at very large temporal scales. *Phasing* as a fourth feature further explains hyperobjects' nonlocality: they cannot be seen in their totality, only pieces at a time. They are phased, being placed in a "high-dimensional *phase space* that makes them impossible to see" (70) except for slices of them at any moment in time, which is why global warming cannot be seen. What we see of it are "snapshots of what is actually a very complex plot of a super complex set of algorithms executing themselves in a high-dimensional phase space" (70). The same way, recurrence of such celestial events as a comet or an eclipse is part of a continuum that shows up only for a while in our cognitive and social space. The relationship between the moon and the Earth is responsible for our perception of waxing and waning moon and not the moon itself. *Interobjectivity*, the last feature, forwards the hypothesis that our minds are influenced by hyperobjects since the latter "are by definition the largest, longest-lasting objects we know; and since they strafe and penetrate the physical body at every available opportunity" (85). The space provided by this feature is ontologically "in front of" objects, which allows phenomena such as the *mind* to happen.

In Morton's view, the *world* itself, as the background on which events happen, is "an objectification of a hyperobject" (100), since evolution, capitalism, even economic relations compose hyperobjects. Hyperobjects allow us to discover ourselves on the interior of some objects, bigger than us. *Eco* in ecology means *oikos*, that is home. At the level of the planet, it means finding oneself in "a series of 'objects wrapped in objects': Earth, biosphere, climate, global warming" (119). Responding in an ecological way means accepting both the radical uniqueness and the withdrawal of things.

The problem with global warming is that it is not only locally significant but it covers the entire surface of the Earth and 75 percent of it stretches into the future. Another problem is that, by the time we notice it, it's already here. The end of the world, Morton asserts is the

beginning of history; reality, as humans come to acknowledge, is not significant only for them, but they are now in a position to build new alliances with non-humans.

> The hyperobject is indeed the bringer of fate, destiny, death. This destiny comes from beyond the (human) world, and pronounces or decrees the end of the world. This decree marks a decisive pivot in Earth history in which humans discern the nonhuman and thus reckon the fate of Earth with greater justice (148).

Morton introduces two more presumptions. We live in an era of hypocrisy and asymmetry. The time of the hyperobjects is one of "*hypocrisy, weakness* and *lameness*" (148), the worst instance of hypocrisy being cynicism. Finding a valid reason for dealing with the problem of global warming may be the factor inhibiting the very action. Labelled as "a wicked problem," or nowadays a "super wicked problem," global warming is a problem that can be easily understood but no one can provide a rational solution for lack of a central authority, for policies backing in front of apparent irrationality, and because the ones trying to find a solution are also creating the problem. Nevertheless, time is running out.

The postromantic and post-modern phases are called the Age of Asymmetry and Morton traces their histories. What happens in the epoch of the Anthropocene is that humans have come to the gradual realization that at this moment when they master the most glorious technical breakthroughs at planetary scale, they are not actually "running the show" and are not "the conductors of meaning" (164). The "goose bumps" that accompany primordial experience are the same when encountering the aesthetic experience of the hyperobject, "detected as a ghostly spectrality that comes in and out of phase with normalized human spacetime" (169).

Hyperobjects, being toxic, intimately connect us to our own death but also to others, everybody being affected; and also to the future due to their extensive distribution in time. Attuning to this intimacy is difficult. "Yet intimacy and the no-self view come together in ecological awareness. The proximity of an alien presence that is also our innermost essence is very much its structure of feeling" (139).

Morton's technical penchant goes side by side with his affinity for romantic associations all through the book. Human egos can be expected to be marked with the traces of hyperobjects. "We are all burned by ultraviolet rays. We all contain water in about the same ratio as Earth does, and salt water in the same ratio that the oceans do. We are poems about the hyperobject Earth" (51). The question is how long it takes us to acknowledge our roles and responsibilities. The road we are travelling right now will end in disaster, the one we will hopefully take will lead to the preservation of life and the planet. Rachel Carson wrote the following line in 1954: "The more clearly we can focus our attention on the wonders and realities of the universe about us, the less taste we shall have for destruction."

Interstellar

In the 60s literature adopted dark post-apocalyptic scenarios involving survivors who were trying to save what was left of mankind's heritage while re-creating the human race. "All those apocalyptic narratives of doom about 'the end of the world' are ... part of the problem, not part of the solution. By postponing doom into some hypothetical future, these narratives inoculate us against the very real object that has intruded into ecological, social, and psychic space" (Morton, 2013: 103-4). The "very real object" Morton refers to here is the hyperobject 'global warming' discussed above. TV channels focusing on science, history, or technology keep broadcasting new and new ways in which the planet Earth can perish. Nowadays scientific research evolves in some very straightforward directions and cryonics is one of them. To a great extent belonging to the field of science fiction when Dick wrote *Ubik* in 1969, today several institutes around the world promise the possibility of resuscitation.

Exploring the stars is another direction, much vaster and more fascinating in its promise of finding ways of travelling through the galaxy in exploration of planets that could sustain life. "With climate change, overdue asteroid strikes, epidemics and population growth, our own planet is increasingly precarious," Hawking says (Holley, 2017). In 2001, in an interview to *The Telegraph,* he asserted that "I don't think the human race will survive the next thousand years, unless we spread into space." Fifteen years later, Hawkins shortened the period: "Humans need to colonize another planet within 100 years or face the threat of extinction" (Kharpal, 2016).

This is the main theme that the film *Interstellar* (2014) deliberates on. In the middle of the 21st century, dust storms endanger everyday life causing lung diseases while blights destroy staple foods (grains and corn) to the extent that there is an obvious threat of death by hunger menacing the whole population. Secretly the NASA is conducting research for ways of travelling through a wormhole, which appeared near Saturn, and colonize any of the twelve potentially habitable planets in a distant galaxy, near a black hole called Gargantua. Joseph Cooper, a former NASA pilot, is recruited to lead the team that will cross the universe on board the spaceship *Endurance*.

The scientific questions the film raises are extremely complex; therefore, scientist Kip Thorne wrote a book explaining these, as well as the end of the film, which is "grounded from the outset in real science" (2014:11)[2]. The team he worked with set two guidelines from the very beginning:

> 1. Nothing in the film will violate firmly established laws of physics, or our firmly established knowledge of the universe.
> 2. Speculations (often wild) about ill-understood physical laws and the universe will spring from real science, from ideas that at least some "respectable" scientists regard as possible (12).

The use of some tools and instruments of TRIZ (Theory of Inventive Problem Solving) can put the film into better perspective. Altshuller, the inventor of TRIZ, considered that science fiction literature was an inexhaustible source of fantastic ideas, which engineers could then apply to solve technical problems. He created several tools for classifying and evaluating science fiction books and the fantastic ideas that they contain.[3]

One such tool is *Scale "Fantasy-2"* which uses four levels – 1 to 4 (bad, satisfactory, good, excellent) – and five parameters for evaluation. The parameters are the following:

- novelty – meaning difference from the prototype. In this case the subject of space travel as well as of colonizing other planets, the Earth having become for some reason uninhabitable, have been used in many films and books, perhaps with different outcomes. Therefore for this parameter, *Interstellar* would mark low – 2.

- persuasiveness – how convincing a fantastic idea is. The subjectivity of this evaluation is avoided by connecting it with the level of novelty. Thus the mark will be 2 in this case, again.

- human value – the extent to which the idea throws a new or deeper light upon humanity, or opens new ways of investigating man and society. The ideas in *Interstellar* reach out in a sphere where humanity as a whole is connected and the conditions for prophetic vision are fulfilled. The mark is 5.

- artistic value – refers to the perfection of the composition from the point of view of the style and the language in which the idea is presented. In this case, the way the film

[2] Subsequent quotes will refer to this book, unless otherwise mentioned.
[3] All the methods and tools mentioned below and many others are explained at large in Altshuller, 1984, 2000 and Coșer, 2011.

unfolds, the wholeness of the composition which leads to the inevitable and absolute outcome surely deserve a mark 4.

- subjective evaluation – is a parameter that does not have to be backed up with proofs, it is very much a question of personal taste, social, educational, and literary background. Nevertheless, in the course of practice, it acquires an objective value in itself. I would certainly mark it with a 5.

As can be seen the film doesn't mark high for all the parameters. So what makes it special?

For a better explanation of the scientific part of the film, Thorne labelled the status of science in it as "truth, educated guess, or speculation." The particular complexity of the scientific theories that the film relies on reach to Newtonian, relativistic, quantum theory, and quantum gravity. "Correspondingly, some of the science is known to be true, some is an educated guess, and some is speculation," Thorne says (2014: 39). He adds that the status of scientific ideas can change, for example, "For Cooper, the bulk is an educated guess that becomes a truth when he goes there in the tesseract; and the laws of quantum gravity are a speculation until TARS extracts them from inside a black hole so for Cooper and Murph they become truth" (43).

In what follows several of Altshuller's tools will be used to deal with the ideas labelled "speculation" since the real science of the film is explained in Thorne's book.

The situation at the beginning, involving Joseph Cooper and his family, largely relies on the blight that wipes out the edible crops, one by one. Professor Brand's foresight is gloomy: "Earth's atmosphere is 80 percent nitrogen. We don't even breathe nitrogen. Blight does. And as it thrives, our air gets less and less oxygen. The last people to starve will be the first to suffocate. And your daughter's generation will be the last to survive on Earth" (128). Why this prediction is "conceivable," but is nevertheless "highly improbable" is scientifically explained by Thorne (129). What is of interest is the way this science fiction idea could be created. In *Principles of Fantastic Ideas Generation,* Altshuller explains that every new and fantastic idea that is generated gives rise to the development of a new system, which further generates new ideas. The blight can be assigned to the Principle *Increase/Decrease:* starting from a situation that could be the result of negative ecological developments, the size of the problem is increased until "there is 1000 times more undecayed ocean-bottom organic material than geophysicists think" and "a sufficiently vigorous oceanic overturn" occurs (130).

Before the *Endurance*¸ three other volunteers, Miller, Edmunds and Mann, travelled through the wormhole to investigate whether the circumstances on three of the twelve planets could support life. A "non-negotiable" condition for Miller's planet was that one hour on it be seven years on Earth, apparently an impossible demand. But Thorne found a way by using Einstein's relativistic equations: it was possible "if Miller's planet is about as near Gargantua as it can get without falling in, and if Gargantua is spinning fast enough... But Gargantua has to spin *awfully fast"* (72). Gargantua's spin can be traced back to several tools. First of all, to Altshuller's *Size, Time, Cost Operator*, a tool devised to see if a technical problem can be solved if its different parameters, in turn, are changed from symbolic values 0 to infinite. Conventional images of objects are changed through mental experiments and exercises of the imagination. In this case Gargantua's speed was increased to "almost as fast as the maximum" (73) so that TARS' (the intelligent, multifunctional robot) orbital period after falling into Gargantua seemed of about one hour when seen from far away. Salamatov also devised a list of principles starting from parameter *modificatio*n. One of them is "modification of the 'time' or 'speed' parameters" by acceleration or deceleration, which precisely describes the situation on

Miller's planet. Last but not least, the above mentioned *Increase/Decrease* as well as *Acceleration/Retarding* from Altshuller's *Principles* can be applied, both used for changing existing properties of objects and thus triggering new qualities. Playing around with increasing/accelerating the speed of Gargantua and the time element creates the context in which, when the crew returns to the *Endurance* after escaping a gigantic tidal wave, 23 years have passed on the ship.

The wormhole, which appeared 48 years earlier near Saturn and facilitated access to a distant galaxy where potentially habitable planets needed investigation, is classified as "a highly educated speculation" by Thorne while Cooper says it "isn't a naturally occurring phenomenon" (146). If wormholes existed, this could only happen at microscopic scales, in the form of a tiny "quantum foam" which would be a fluctuating network of wormholes "continually in and out of existence in a manner governed by the ill-understood laws of quantum gravity" (146). The Principle *Making Artificial* can be used since, not being natural, the wormhole was probably built and conveniently placed in a position where previously there was none, but which is suitable for easing long-distance travel through space.

From a scientific point of view, "traversable wormholes" could be made only by an "ultra-advanced civilization," facing huge obstacles such as extracting it from "the quantum foam (if the foam exists), enlarge it to human size or larger, and thread it with exotic matter to hold it open" (147). Thus, originally, the wormhole appears to be created by another civilization set to help humankind, an idea already used by Lem and Clarke. The "beings" who created the wormhole belong to a civilization which lives in the bulk and has four space dimensions just like the bulk. "This is terra *extremely* incognita," Thorne says (149). The idea of the bulk is not really a science-fictional one. Brilliant scientists are trying to figure out how matter, fields and forces work if our universe is really a "brane in a higher dimensional-bulk" (211). Their conclusions solidly point towards an attractive and thought-provoking idea: all of the particles, forces and fields we humans know are confined to our brane, except "gravity and the warping of spacetime associated with gravity" (211). This is the scientific core of the film: Professor Brand and later on Murphy are conducting research on gravitational forces, triggered by the baffling gravitational anomalies noticeable on Earth. Other types of matter, fields and forces may exist, but our science, at this point is ignorant of those. The bulk and the bulk beings can be easily explained using one of Altshuller's instruments. Altshuller was not afraid to travel unattended roads to teach engineers to solve technical problems and produce inventions on a regular basis. Thus he was aware of the importance of empathy in solving engineering problems. If a person identifies with a machine, or parts of it, he can imagine improvements brought to it. The problem was that humans were reluctant to imagine actions that harmed them, therefore, Altshuller invented the *Agents* or *Smart Little People* to perform actions where humans failed; they "have eyes, hands, a brain, are capable of understanding and performing actions and select those alterations which the human organism would normally reject" (Coşer, 2011: 84). Thus Agents could have created the wormhole and keep it open for humans to pass.

Imagination would assign the four-dimensional world in which the four-dimensional beings live to one of the principles Altshuller uses in his *Contradiction Matrix: Principle 17 – Shift to a new dimension.* Altshuller noticed that all technical problems can be solved if the contradiction at their core is solved. His *Matrix* contains *40 Inventive Principles* that can be applied together or separately to solve inventive problems. In *Interstellar* the shift is from our three-dimensional world to a four-dimensional one, in which the bulk beings live.

The bulk fields hold the wormhole open as long as needed for Cooper and his crew to pass. Moreover Professor Brand believes, they also protect our universe from being destroyed

and, more importantly, are responsible for the gravitational anomalies on Earth, noticed by Cooper and his daughter Murphy. This could be assigned to *Principle 6* of the *Matrix*, *Universality – have the object perform multiple functions, thereby eliminating the need for some other object or objects.* On the other hand, the wormhole, seen as a means of transport, belongs to Pattern 5 in Altshuler's eight-pattern model of the *Evolution of Technical Systems: Increasing complexity followed by simplicity through integration.* Instead of sophisticated spaceships and multiple difficulties inherent to space travel, the wormhole solved several problems simply and elegantly: it helped cover huge distances without extra energy consumption and eliminated the necessity of spaceships which would have had to be more performing than the NASA could achieve at that moment.

The tesseract is perhaps the most wonderful invention of creative imagination. Cooper and TARS are ejected from the Ranger just before it splits in two and are transported through the bulk into the tesseract, a four-dimensional object, more precisely in its three-dimensional face since Cooper cannot experience its fourth dimension. Principle 17 can be applied once more – by the shift from the third to the fourth dimension and back, the bulk beings (whose real identity we still don't know) can construct the tesseract for the benefit of humanity; but also Principle 6 – Universality, since the Tesseract performs several functions: it replaces the spaceship, it is a means of transport, but, most significantly, it opens the possibility of messaging home, specifically to Murphy, a scene in which Copper transmits to his daughter the missing elements in the equations connected to quantum gravity theory that she, and Brand before her, have been trying so hard to develop in order to lift humanity off the Earth. This is the climax of the film, the moment when generations connect though space and time.

In the tesseract, Cooper can move forward but also backward relative to the time of our brane, that is in Murph's bedroom time. He can choose which bedroom to visit and he can look into it via light which travels forward in time unidirectionally from Murph to him. At first, he is in the future of his ten-year-old daughter, trying to warn his own self not to start on the space journey. Later on, having recovered quantum data from TARS, data they have been collecting from inside the black hole Gargantua, Cooper struggles to transmit this data to an adult Murph by using the gravitational force, which twitches the second-hand of the watch he left to Murph as a token of his return, into a Morse-encoded pattern. Cooper's past is Murphy's future. He becomes young Murph's mysterious "ghost."

> Light can travel from Murph to Cooper but not from Cooper to Murph. In my scientist's interpretation of Interstellar, the one-way barrier has a simple origin: Cooper, in the tesseract, is always in ten-year-old Murph's future. Light can travel toward the future from Murph to him. It can't travel to the past from him to Murph. However, gravity can surmount that one-way barrier, Cooper discovers. Gravitational signals can go backward in time from Cooper to Murph. We first see this when Cooper desperately pushes books out of Murph's bookcase (301).

A new system of communication is presented here, based on gravitational fields and not on the propagation of light or electromagnetic fields. Altshuller observed that technology follows a life cycle of birth, growth, maturity, decline. In six consecutive stages, a non-existent system replaces an old one. The idea of gravitational fields used as a means of communication corresponds to Pattern 7 in Altshuller's *Patterns ofEvolution of Technical Systems – Transition from macro-systems using fields to achieve better performance or control.*

When the tesseract having concluded its purpose folds, Cooper and TARS are ejected. A spaceship recovers them while drifting in space. Cooper is taken to a NASA facility where he reunites with his ninety-four-year-old daughter who, using the quantum data transmitted to

her by her father while in the tesseract, was able to develop the gravitational propulsion theory. Cooper is shown an enormous cylindrical enclosure that can carry thousands of people into space to form colonies for the coming generations. Other such enclosures are being built. Thus harnessing gravity proved real. By reducing Newton's gravitational constant G for a very short interval, namely one hour, rocket engines were able to lift giant colonies into space. The Earth is damaged in the process: bereft of its surface pressure, its core springing upward, tsunamis and earthquakes follow and the same happens as the Earth shrinks back in an hour's time. But meanwhile the colonies rocket into space and humanity is saved. Murph reminds Cooper that Amelia Brand and CASE are still alone, trying to set up a colony on Edmund's habitable planet and Cooper and TARS "hijack" a spacecraft to join them. The lifting of the colonies based on reducing Newton's G can be traced back to one of the *Principles of Fantastic Ideas Generation: Changing the Unalterable*. This means that absolutely constant properties of phenomena or objects are modified in order to create a new fantastic idea, or to solve a technical problem, which is the case here. Moreover, one of Altshuller's *Separation Principles: Separation in Time* is also relevant: it applies when a requirement exists at one time interval but is absent at another. To apply this principle the following question needs to be asked: "'Do we need the parameter to be 'positive' and 'negative' at all times, or is there some time interval(s) during which it is not necessary?' If such intervals exist, it might be possible to separate the opposite requirements to the key subsystem in time" (Savransky, 2000: 243). For lifting the colonies, the parameter that needs to be "negative" (absent or smaller) is gravitation. But this necessity applies for only a short period (one hour) because the final purpose is not to destroy a planet but to save the people inhabiting it.

A complex analysis dealing with the story line and plot in different systems and timelines, explaining the relationships between the characters and defining the role of the symbolism involved would need the use of several other tools (*SU-Field Analysis, the Multiscreen, the Fantogram, the Four Floor's Scheme*, and quite a few others). But these tools are not needed in order to answer the question asked at the beginning: What makes this film so special? The answer is to be found in one brilliant, unexpected idea, one that gives hope for the future of humankind: Christopher Nolan, co-writer and co-producer of *Interstellar*, ends the film with his own declaration of faith thus giving an overwhelming meaning to the whole: the bulk beings, those who created the wormhole and the tesseract holding out a hand to the dying humanity, are our descendants, who in the future have acquired that additional fourth dimension and live in the bulk. Towards the end of the movie, Cooper says to Tars:

> "Don't you get it yet, TARS? They aren't beings. They're us, trying to help, just like I tried to help Murph." TARS responds, "People didn't build this tesseract." "Not yet," Cooper says, "but one day. Not you and me but people, people who've evolved beyond the four dimensions we know" (213).

What is science fiction today is the technical breakthrough of tomorrow. This has extensively been demonstrated by early sf writers such as Verne and Wells. There are several reasons that give rise to inventions. I will mention only two of them because both apply to the story and the science behind *Interstellar*: a response to a threat and a response to an existing or future need. Last year's Nobel Prize in Physics validates the importance of studies about gravity for the future. It was received by Rainer Weiss, Barry C. Barish and, not surprisingly, Kip Thorne, who on the 14th of September, 2015, captured for the first timegravitational waves whose existence was predicted by Einstein a hundred years ago. They travelled in space for 1.3 billion years before reaching the USA's LIGO detector.

Conclusion

Each day brings new perspectives on the problems of environment, ecology and global warming. New decisions are made and very often, in spite of clear evidence that humans cause the climate change and the dangerous consequences it involves, there are voices at the highest levels questioning the reality of the science of climate change and delaying beneficial environmental projects. Fortunately, there are many more voices warning about the vulnerability of the planet at this point in its evolution. No small-scale action is pointless, presidents and high officials can change opinions under the tenacity of public opinion. And while research about possibilities of leaving the planet will certainly continue, the Earth will still have a chance.

BIBLIOGRAPHY

Altshuller, Genrich S. *Creativity as an Exact Science. The Theory of the Solution of Inventive Problems*. Studies in Cybernetics: 5. Brunel University, Gordon and Breach, Science Publishers, Inc. 1984.

Altshuller, Genrich S. *The Innovation Algorithm.* Technical Innovation Center, Inc. Worcester, MA, 2000.

Bryson, Bill (1). *I'm a Stranger Here Myself: Notes on Returning to America After 20 Years Away*. 1998. Epub file. Web. 22 Oct., 2012.

Bryson, Bill (2). *A Walk in the Woods - Rediscovering America on the Appalachian Trail.* 1998. Epub file. Web. 22 Oct., 2012.

Carson, Rachel. *Quotes*.Goodreads Inc.2018. Web. 4th April, 2018.

Coşer, Cornelia. *Creativity Patterns in Science Fiction Literature.*Editura Napoca Star, 2011.

Coșer, Cornelia. *Critical Approaches to the Literary Text.* Vol.I. Editura Universității "Aurel Vlaicu," Arad, 2014.

Ferguson, Kitty. *Stephen Hawking: His Life and Work*. Transworld, 2011.

Hawking, Stephen."Conversation with Roger Highfield."*The Telegraph.* 2001. Web. 23 March, 2018.

Hawking, Stephen."The great man's answer to the question of human survival: Er, I don't know."*The Guardian*. 2 August, 2006. Web. 15 Jan., 2018.

Holley, Peter. "Stephen Hawking just moved up humanity's deadline for escaping Earth." *The Washington Post,* May 5, 2017. Web. 23 March, 2018.

Kharpal, Arjun. "Stephen Hawking says humans must colonize another planet in 100 years or face extinction." CNBC, 5 May, 2016. Web. 23 March, 2018.

Morton, Timothy. *Hyperobjects.Philosophy and Ecology after the End of the World.*Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2013.

Salamatov, Yuri. *TRIZ: The Right Solution at the Right Time. A Guide to Innovative Problem Solving.* Insytec B.V., 1999.

Savransky, Semyon D. *Engineering of Creativity.Introduction to TRIZ Methodology of Inventive Problem Solving*. CRC Press LLC, 2000.

Thorne, Kip. *The Science of Interstellar.* New York, London: W.W.Norton & Company, 2014.

White, Lynn Jr. "The Historical Roots of Our Ecological Crisis." *Science*, New Series, Vol. 155, No. 3767 (Mar. 10, 1967), pp.1203-1207.Published by: American Association for the Advancement of Science.Web. 15 Nov., 2014.

*** Press Release: The Nobel Prize in Physics 2017, 3 October 2017. Web. 1st April, 2018.

*** On-line streaming: *Interstellar* directed, co-written and co-produced by Christopher Nolan. 2014.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

OUT OF THE BLIND ALLEY. OR NOT

Cornelia Coșer

Prof., PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract. This article takes up some pressing contemporary issues: phenomena such as globalization, migration and the possibility of integrating the migrants are discussed; the problem of new learner needs and intercultural competences is also addressed. These topics are assimilated within the wider framework of critical theories dealing with national identity, the nation-state and trauma theories. In the rapidly changing European context, new strategies for social transformation have to be devised and long-term projects have to be re-examined and re-evaluated in order to ensure the existence of a common future.

Keywords: globalization, migration, integration, national identity, the nation-state

Introduction

The 20th century faced countless problems and social issues; what the biggest challenge for the 21st century will be is yet ambiguous, obscured by the dislocation of several pillars modern society was relying on in favour of new postmodern staples and rushed by the boisterous and unstoppable upsurge of technology. What is certain, though, is the fact that the phenomenon of globalization is already playing a central role when it comes to redefining the nation states and re-evaluating national identity and will continue to trigger refinements in several other areas, such as human values, changing learning needs, developing intercultural competences, and dealing with migration and trauma, all of these and a few others having already led to a reconfigured understanding of reality.

Contemporary issues

The issue of globalization, deeply grounded in the last decades of the previous century, huddled together the media, conferences, presentations, papers, speakers, and many more, commonly rejoicing in the benefits of a global village, better and quick access to information, and a newly found social but also cultural freedom for Eastern European countries. From an economic point of view there are some major points that have been listed on the positive side of globalization: developing countries can enjoy Western markets and people can now freely roam in search for the best market opportunities for their labour skills; multi-national corporations are creating local job opportunities at the same time bringing an infusion of foreign capital and breeding the prospect of new technologies being locally instilled, which leads to economic boom and a rise in the general standard of living of the population; last but not least, the much-talked-about but less-acted-on ecological problems of the world can now be dealt with at a global level.

Soon enough the downsides became obvious and the gains appeared less definite: the access to information is still limited, depending on the geographic area; the same job is paid differently in different countries (even five times less or more) and multinationals are allowed by most countries to transfer their gains and avoid local taxes; while becoming ever stronger and more influential, the latter show no concern for local environment and national resources, thus overthrowing the basic tenet of globalization that of conjoint democracy. The utilization of the latest technologies can only go as far as the developing countries are able to absorb

them, this meaning the governments' full-hearted acquiescence to embrace new sciences, innovation and the development of new industries. In the meantime, without economic performance, political stability and continuity in its monetary affairs, a country has to face the migration of its youth and highly trained people in search for better opportunities and the mirage of Western high income. It also looks as if, when it comes to saving the world from ecological disasters, a lot of ink has been spent in agreements but no unified global concurrence has been reached so far and decisions have been mostly locally implemented.

All in all, globalization seems lopsided when sharing in the economic profit and democratically providing prosperity. The rich are even richer, the poor stay poor. Speaking from an American standpoint, Forbes contributor Mike Collins quotes The UN Development Program which reveals that the rich, representing 20 percent of the world's population consume 86 percent of its resources while the poor 80 percent's share is of only 14 percent. "Globalization," Collins says, "is an economic tsunami that is sweeping the planet." [It] "is like being overwhelmed by a snow avalanche. You can't stop it – you can only swim in the snow and hope to stay on top ... We can't stop globalization but there are many policies and strategies we can use to make it more equitable" (2015).

It would be deceptive to close the subject of the economic effects of globalization without referring to the phenomenon of immigration/emigration whose predicament has become explosive nowadays. Originally less was said about the mood of confusion and the dangers of migration, issues which have surfaced for a while now and have become unavoidable. The desire to move from the East and South to the West is not at all surprising, nevertheless, "little is more contentious," says Wolf (2015) who classifies migration as being "the touchstone of rightwing populism." Immigrant workers' willingness to sell their skills for lower payment lays a lot of pressure upon the working force of the host countries, just as the increasing number of people in the same area can burden public services and social welfare schemes, the latter finding it problematic to handle job losses and deficits.

The migration flow increased from 4.7 to 5.0 million between 2007 and 2016 (OECD, 2018) and, together with it, organized crime and people trafficking also boosted. Ruspini (2017) reveals three trends of international migration. First, the percentage of female migrants has known a rapid growth lately, mainly due to the fact that women, earlier migrating to reunite their families, are nowadays "revisiting the 'breadwinner model.'" In several countries gender relations have changed, thus women move to take up jobs in the traditionally considered female areas, such as health or services, areas in which the host countries are faced with increasing demands. Second, there is no longer a clear distinction between countries of origin, transit and destination of migratory flows. "Today almost every country and different regions are covering all three roles: for example, North Africa is being transformed from "region of origin" to region of "transit" and "destination" and the same goes for Eastern Europe." And third, permanent migration has been replaced by temporary migration. There is a "transition from the traditional model of migration with initial displacement followed by final return home [or not] to several migrations over a lifetime, often in different countries, with periodic returns home." This situation is favoured by the developments in transport and communication and has as a result the phenomena of "transnationalism," that is "being here and there" and of "hybrid identities and multiple citizenship." The measures to be taken in order to smoothen the process will have to do, in Ruspini's opinion, with changes in the "integration" policies both locally and nationwide.

Integration is a thorny problem. Not only is it complex but also long-standing and so far it has been accomplished with less than promising results, illustrated by the frequent frictions with the local populations. Actually, there are no examples of successful integration

when speaking about the millions arriving from Muslim countries since, as Prime-Minister Orban pointed out, they consider their "principles, culture and religious beliefs" as being stronger and more valuable than those of the European populations, which consequently they are not willing to accept. "If people having set themselves conflicting aims, find themselves in the same social order and country, the result will not be integration but chaos" (Orban, 2017, author's transl.). While Orban wonders whether Europe will continue to belong to Europeans, Wolf openly speaks against subsequent growths in the size of populations which, even in case of prosperous countries such as Denmark, "would not increase the standard of living of its citizens. But it would impose sizeable investment and congestion costs." The argument might not be in the number of immigrants but in their characteristics, he argues. Those in favour of large-scale immigration claim that, since the rate of natural increase in populations has constantly been falling in high-income countries, the immigrants will soon be the only source of population increase. Besides, they are "younger, cheaper, better motivated and valuably different" (Wolf, 2015). Conflicting views underline the fact that young people will age, and there are disadvantages to diversity. Massive migration may influence not only the economy and the infrastructure but will also set its print on the cultures and sets of values of the hosting countries, influencing them in complex ways. There is no doubt that cultural mingling enlarges horizons and builds tolerance for accepting the other. Cultural diversity enriches society and consequently the individual. Multi-racial projects bring people together culturally in view of contributing new approaches and fresh ideas. But cultural identity can be constructed only under the circumstances of stable ethnic composition of the population. In consequence, it is difficult to find a satisfying solution and it seems "perfectly reasonable for countries to argue that their own citizens always come first" (Wolf, 2015).

In the postmodern world, Howarth posits, the almost exclusive concern regarding identity "denies the materiality of the subject" and economic and political problems are reduced to cultural issues, the latter apprehended in terms of "language, ideas and textual representation rather than social practices and institutions" (2013: 226). This reification of language, its separation from objective realities, such as the ones above, appear as inconsistent with the concept of fluid identities and the obliteration of any sense of self or subjectivity under overwhelming differences "so that identity dissolves into difference and otherness" and the "subject becomes as infinitely malleable as the identity that he or she constructs," everything engulfed in an "endless sea of particularities and differences that share nothing in common" (227). Howarth criticizes such theories as being misleading and proposes a shift from *identity* towards *identification* with emphasis on the "contingent, constructed, and relational character of identity/difference, which in turn exposes productive political and ethical paradoxes and dilemmas" (227).

The concept of identity is paradoxical and profoundly ambivalent: while the individual can freely construct his own life and express his own values, this very capacity leaves him open to being entrapped by categories and labels of others' invention. Quoting Foucault's "disciplinary regimes of power that name and classify, that enable individuation only as they imprison," Weir emphasizes the duality of our postmodern identities, both sources and ends of freedom, on the one hand, and "shackles that imprison us," (2013: 2) on the other. Her shift of interest from identity in terms of categories to identity in terms of relationships may be the missing link connecting postmodern theory with socio-economic and political reality. The central question becomes "to whom and to what am I importantly connected?"(2) and the answer will include desires, personal stories, affiliations and histories. Weir sees such questions as both individual and collective since they incorporate us into collectivities, even while facing conflicts and differences: "The stories we tell each other, our

desires for and with each other, our difficult and fraught relations to each other, are what hold us together, as individuals and collectives." The nature of our connections are relevant for the question of our freedom: "How do the relationships that hold us together constitute not just shackles but sources of freedom?"(5). The individual identifies with personal or collective ideals, but what he needs to do is to re-organize his identifications so that the "the freedoms associated with them, open up and require us to confront conflict, difficulty, and complexity: these are the risks of connection" (151).

These are also the benefits of living within what Anderson signals as the elements of a nation: "limited" borders, geographically stable in spite of being elastic, "sovereignty," a feature specific to the modern nation-states as opposed to the previous highly internationalized regimes, and being a "community," the feeling of belonging beyond and above smaller factions, social classes, religious groups or political parties. Here too, membership takes priority and is the energizing force that allows for sacrifices to be made in the name of patriotism. "Indeed nation-ness is the most universally legitimate value in the political life of our time" (Anderson, 1991: 3), prompted by the widespread diffusion of printing and the printed press which allowed each and every individual to be aware of events occurring other than locally and, consequently, the development of national languages. Nation-states developed and strengthened, nationalism replacing religion in different places and, Anderson wrote more than twenty-five years ago, not yet undermined by multi-national organizations and firms that sprang up like mushrooms in the wake of globalization. For Anderson, a nation is "an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign" (6) since it is not based on anything objective, its substance being retrospectively erected on an elite's ideology. For Keucheyan (2014), the nation-state comes up against two problematics. First, that of "nation and nationalism," where nationalism is understood as an ideology that kept its vigour since the French Revolution and "accompanies the division of the world into nations." The second problematic is that of "the state" and "concerns the form and function of the modern state in its relationship, for example, with capitalism civil society or geopolitics" (109). Modern nations having assumed the form of states, the two problematics are interlinked with the exception of diasporas ("nations without a state") and never has there been such a close connection between them as now, with the emergence of "state or quasi-state 'supra-national' forms, such as the European Union" (109).

In today's context Europe is as affected culturally as it is socially and economically. "As a major instructional objective nowadays, culture is seen as a promoter of intercultural competence in view of a better understanding of one's own but also of others' national identity" (Coșer, 2017: 25). How the values we bestow on further generations have shifted under the circumstances of adolescents recreating themselves on-line, "heterogeneous global communities" and "a reconfigured understanding of reality" and to what extent "small c" culture replaces Culture with a capital "C" make not the point here. What cannot be neglected though, when speaking about education, are the changes in the learner needs in public schools of mixed races. This affects not only immigrants' children but also an ever greater number of parents who raise multiracial children. Arteaga speaks about the major role parents have in securing racial identity, all the more so as it appears to be directly and "positively correlated with overall psychological well-being." Research shows that, unfortunately, "parents of multiracial individuals overwhelmingly neglect to address racial and ethnic issues both within and outside of the family home" (2012). Consequently the roles teachers need to assume are enhanced. Already in 1997, Byram underlined these changes when speaking about skills, attitudes and values which are involved in intercultural competence and what is the relevant importance of each:

> Teachers cannot be neutral on cultural issues since they respond to other cultures as human beings and not just as language teachers. They need therefore to consider how their own stereotypes and prejudices may influence their teaching subconsciously, and what the effects of this may be on learners. They also need to reflect upon how they respond to and challenge their learners' prejudices not only as teachers but also as human beings subconsciously influenced by their experience of otherness.

The same year, Byram developed his model and classified competences into *attitudes*, *knowledge* and *skills* (1997: 34-38). By attitudes he means integrating one's own experience and assuming a self-reflective disposition when working with migrants or minorities while being able to correctly appraise the benefits of international migration both for the individual and the society. Knowledge means understanding the contemporary historical perspective that originated the phenomenon of global migration, its "push and pull" factors, its social consequences for sending and host societies, generally learning about integration and possible discrimination in a "work-life perspective." Skills involve the capacity to identify the different perceptions about migration, societies' responses to the current phenomena, as well as the ability to construct and deconstruct one's own perspective in an attempt to correctly grasp reality and differentiate it from perceptions.

Critics are mapping new territories for critical thinking and theories in the 21st century. One such new area of manifestation is *Trauma and Testimony Criticism* since one of its purposes is to read history differently in relation to trauma and to observe the singularity and the material effects of exceptional historic circumstances. Racial identity formation, as Balaev shows, conceptualizes the connection between trauma as the individual experiences it versus the way a group experiences it. This theory states that "an essentialist concept of identity" is "organized around a notion of the intergenerational sharing of loss and suffering because the actual event is transmitted to descendants of a common racial, ethnic, national, religious class, or gender group" (Balaev, 2012: 15). Quoting Bouson, Balaev gives as an example the "learned cultural shame" that has become an "inherent quality of contemporary black identity" as a result of the traumatic experience of slavery, the historical absence of civic rights and "white racist practices." Collective memories in Bouson's theory are "intergenerationally transmitted" and "haunt" specifically and only the categories of people whose previous generations had once been traumatically affected by them. National loss and historical absence are at the basis of articulation of a "fixed identity that is created by transhistorical trauma" (14-15). This is a traditional model of trauma based on the "universally shared (neural-hormonal) response to traumatic experience" and contradicts Piers' model, also quoted by Balaev (34-5), which relies on the influence of "character in the individual's frame of reference" as a highly significant factor when it comes to recalling a traumatic event. In this pluralistic model, identity is seen as a "a dynamic system informed by multiple stimuli, including social spheres of action" and the emphasis rests on the way the individual relates to the traumatic event in the moment of recall, reaction which is informed by the individual's present needs, his character traits and the actual social context. To what extent and to whom today's history will prove traumatic remains to be seen.

Keucheyan offers three worksites as strategies for social transformation. First of all, one has to be equipped with a "description, however approximate, of the world in which one is intervening" (2014: 252). A faithful representation is made impossible by the rapid developments nowadays which do not allow for fix coordinates. Every strategy develops in close interaction with social and political movements, therefore, the gap between thinkers and movements must be bridged while getting organized in view of the historical opportunities offered by present challenges.

A second worksite has to involve the ecological question. Political ecology, a young science, has not yet produced "its Marx." By this Keucheyan means that no general theory has yet been produced that would integrate into "one analytical movement its economic, political, cultural, geographic, epistemological, etc. dimensions" (254). On the other hand, no politically operative thought has yet been created either that would be embodied in real social and political movements which would constitute a radical ecology. Such thinking is imperative for the coming years. "It goes without saying that, to be effective, it will have to be something other than what is sold under this name in the electoral market in Europe and elsewhere..." (254).

A final worksite has to do with an increased autonomy of critical thinking in the "periphery" of the modern world. Keucheyan states that globalization has determined dissemination of critical theories throughout the world, theories which have been until recently the "monopoly" of the "old continent." Globalization of critical thinking now seems inseparable from its "Americanization" which arises one basic problem: the social and spatial isolation of American universities and their occupants from the rest of society, on account of their "elitist character." This situation renders difficult a true interaction between critical thinkers and present-day political and social movements.

Therefore what is required, is to "uncouple" the emerging globalization of critical thinking from its Americanization. "If a genuinely multi-polar order in the field of critical thinking is still far off, our map suggests that it may emerge in the decades or centuries to come" (255).

Conclusion

One cannot prepare ahead for events that turn out to be traumatic in their after-effects. To what extent contemporary Europe will relate to this particular slice of history as a traumatic experience or will be able to cushions the blow of its changed composite ethnic structure the future will tell. Merkel has optimistically defended an open border policy and refugees rights while identifying 'asylum' as a possibility for the "next major European project": "If Europe fails on the question of refugees, then it won't be the Europe we wished for," "Germany is a strong country - we will manage," (http://www.huffingtonpost.co.uk/2015/09/01/). Orban, supported by an increasing number of countries, asks for tighter control on movements around the European Union and sides with the preservation of national identity against what he calls the "Soros Project." In between them Romania seems to be in a stand-by position, neither traumatically affected, not entirely unharmed. Two proverbs apply to this situation and should better be considered in view of securing a future for this country, which has been challenged to great lengths since 1989. A Chinese proverb urges: "Before you prepare to improve the world, look around your own house three times," while an African Proverb commands: "Tomorrow belongs to the people who prepare for it today."

BIBLIOGRAPHY

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London: Verso, 1991.

Arteaga, Kelly Grace. "Promoting Secure Multiracial Identity Development: A Qualitative Study Investigating Level of Knowledge, Awareness, and Concern among Parents of Multiracial Children."*Dissertations, Identity Development/Psychology, Media Archive.* 21.12.2012. Web. 17 Dec., 2018.

Balaev, Michelle. *The Nature of Trauma in American Novels*.Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2012.

Byram, Michael, Bella Gribkova and Hugh Starkey."Developing the Intercultural Dimension in Language Teaching.A Practical Introduction for Teachers."Irc.Cornell.Edu., 1997. Web. 16 Dec., 2017.

Byram, Michael. *Teaching and Assessing Intercultural Communicative Competence*. UK, USA: Multilingual Matters Ltd., 1997.

Collins, Mike. "The Pros and Cons Of Globalization." *Reinventing America.* May 6, 2015. Web. 16 Feb., 2018.

Cornelia Coșer, "Values and the New Society."*Educația din perspectiva valorilor.* Tom XI, *Summa Theologiae*. Octavian Mosin, Ioan Scheau, Dorin Opriș, (eds.). Editura EIKON, București, 2017, pp.25-29.

Howarth, David R. *Poststructuralism and After.Structure, Subjectivity and Power.* Palgrave Macmillan, 2013.

Keucheyan, Razmig. *The Left Hemisphere.Mapping Critical Theory Today.*Translated by Gregory Elliott. London, New York: Verso, 2014.

OECD.International Migration Outlook 2017.Facts and Figures.Web. 16 Feb., 2018.

Orban, Viktor. "Tusványosi beszéd." 2017. Web. 30 Dec., 2017.

Ruspini, Paolo. Communication at the Summer School "Communication and Interculturality." "Aurel Vlaicu" University, Arad, 7-9.7.2017.

Weir, Allison. *Identities and Freedom. Feminist Theory Between Power and Connection.* Oxford University Press, 2013.

Wolf, Martin. "The benefits of migration are questionable. Immigration has economic pros and cons for the European Union." Wed. Sep 30, 2015. Web.16 Feb., 2018.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE CHARACTERS OF RABELAIS BETWEEN POPULAR AND PROMETHEIC HEROES

Carmen Petcu

Prof., PhD, University of Craiova

Abstract:François Rabelais was an insolate figure, a unique and outstanding personality of his work. He can't adjust to the prejudices and rules of the era of his time, preferring life's freedom of spirit and normality. Rabelais's work is elevated to the heights of immortal art through its satirical and popular realism. Rabelais's work is full of common people embodying the humble and oppressed people in their struggle against the robbery war and feudal exploitation, a struggle based on militant humanism. Being a remarkable portraitist and psychologist, Rabelais had the magnificent intuition to recruit the characters (positive and negative ones) even from his own reality, offering them credibility and authenticity. Man is known by Rabelais in a prometheic projection, he is not generic, neither abstract, but an earth-man; he wishes to know him and help him, he believes in him like in a new Prometheus. The myth of the giants becomes a picture of multiple and rational significance. The giant is the Man, the winning titan, the released and victorious Prometheus.

Keywords : fanstastic, enormous, satire, greed, epic.

1. Introducere

Secolul al XVI-lea francez este unul al marilor schimbări, perioada trecerii la o nouă orânduire socială. Burghezia, în formare, prosperă din ce în ce mai mult, aducând cu ea modificări uluitoare în felul de viaţă al celorlalte clase, în rolul pe care ele îl jucaseră până atunci. Omenirea se afla în acele momente, la o adevărată răscruce a istoriei sale, când lumii i se deschid noi orizonturi, când vechi credinţe se prăbuşesc, înlocuite de altele, când odată cu descoperirea de noi teritorii, omul se autodescoperă pe sine însuşi ca microunivers, ca fiinţă independentă în raport cu Biserica, aureolat de un rost nobil şi de o demnitate supremă. Vântul Renaşterii bătând dinspre Italia aduce în Franţa in suflu nou, o gândire nouă, un mod de viaţă nou. Gustul pentru lux ia proporţii generând, în ultima instanţă, o înclinare spre desfrâu şi risipă. Numai că huzurul material stimulează, pe de altă parte, rafinamentul spiritual, deschiderea către o cultură a burgheziei.

Franţa secolului al XVI-lea oferă lui Rabelais spre analiză şi reflectare literar-artistică două faţete distincte : pe de o parte, *imaginea unei dezvoltări explozive*, în toate domeniile (ceea ce am putea numi *gustul bucuriei*) [1], iar pe de altă parte, o *realitate dureroasă*, cu o Biserică aspră şi neiertătoare şi cu împovărătoare biruri pentru cei mulţi [2], iar ambele ipostaze sunt surprinse magistral de ochiul şi pana celui pe care Anatole France îl numea *cel mai mare om pe care Franţa l-a produs în cel mai mare secol al ei* [3]..

Compusă în prima jumătate a secolului al XVI-lea, când deja o nouă ordine începea să se contureze, minând anacronismul tiparului medieval, opera rabelaisiană reprezintă, prin proporţiile şi gradul ei de complexitate, cea mai reprezentativă creaţie literară a Renaşterii franceze.

În opera lui Rabelais îşi află sfârşitul o lume şi îşi afirmă plenar existenţa o alta. *Procesul început cu multă vreme în urmă îşi converteşte aici acumulările într-o expresioe calitativ superioară. De unde şi dublul aspect al operei rabelaisiene : distrugere şi*

reconstrucţie. Tot ceea ce reprezintă perpetuarea trecutului perimat devine ţinta unei satire necruţătoare, în stare să năruie falşii idoli. Si noua lume se naşte în hohote de râs, proclamând atotputernicia naturii, bucuria de a trăi, energia viguroasă, capabilă să asigure o realizare deplină în viaţă [4].

2. Înfăţişare şi caracter

Una dintre strălucitele trăsături ale romanului lui Rabelais constă în arta de a da viaţă, într-o manieră *satirică,* la numeroase personaje referenţiale. Născocind eroi fantastici, autorul, întocmai ca orice creator popular, nu a pregetat nici o clipă să-i pună în mişcare, să-i facă să vorbească şi să se manifeste mereu ca nişte *adevăraţi oameni* - aidoma acelora pe care el îi întâlnea adesea pe drum, prin târg, prin hanuri şi cărora ştia săle înţeleagă universul interior într-un mod excepţional.

Opera rabelaisiană este înălţată, astfel, pe culmile artei nemuritoare prin realismul ei satiric, de factură net *populară.* Printr-un magistral exerciţiu intelectiv şi de imaginaţie acest creator a făcut ca personajele (ca şi întâmplările) să pară adesea fantastice, iar majoritatea reflecţiilor şi atitudinilor acestora să fie, în acelaşi timp, puternic legate de realitate. Fantasticul, neverosimilul şi proporţiile gigantice ale eroilor nu 1-au împiedicat nici un moment pe Rabelais să realizeze un astfel de material epic încât toţi eroii săisă pară absolut vii, reali, mişcându-se într-un cadru asemănător vieţii obişnuite. În schimb, dimensiunile şi apetiturile gigantice ale personajelor aveau tocmai rolul de a sublinia sensul material, valoarea acţiunii umane şi bucuria plăcerilor pământeşti.

În ceea ce priveşte caracterizarea personajelor, Rabelais foloseşte un limbaj extrem de plastic, ce pune în evidenţă un comic popular irezistibil, procedeele la care se apelează constând în acumulări de locuţiuni, proverbe, jocuri de cuvinte lipsite de orice relaţie de sens între ele, puse laolaltă numai pe temeiul ritmului, rimei sau a asonanţelor.

- Numele lui *Pantagruel*, pe care Rabelais îl găsise în *mistere*, simboliza un *diavol al secetei* [5], iar în teatrul popular el figura legat şi de un anume *diavol farsor,* care turna sare în gâtlejul oamenilor, provocându-le o sete cumplită (încât cuvântul intrase şi în anumite expresii populare: se spunea, de pildă, că *te apucă Pantagruel de gât* ceea ce însemna că eşti foarte însetat). "Ca urmare, uriaşul Pantagruel din romanul lui Rabelais avea, desigur, însuşirile corespunzătoare ale altor uriaşi din romanele cavalereşti; dar în isprăvile vitejeşti, arma sa principală era seceta pe care o provoca, fie prin simpla lui prezenţă, fie vărsând sare în gâtlejul duşmanilor în timp ce dormeau; şi Pantagruel câştiga luptele pentru că aceştia se apucau să bea până cădeau beţi turtă. În acelaşi timp, Rabelais nu uita să facă uz şi de alte mijloace ale umorului mult gustat de cititorii săi din popor - ca, de pildă, cantităţile enorme de mâncare sau de băutură consumate de uriaş, sau precizia minuţioasă a cifrelor" [6]. Uriaşul Pantagruel este pus adesea de către autor în situaţii dintre cele mai normale, redus la proporţii obişnuite, reacţionând ca un om firesc, natural, iar alteori - în semn de parodiere fantezistă a romanelor cu cavaleri şi cu uriaşi - se recurge la alegorie şi la parabolă, adresarea făcându-se în special către eruditi sau oamenii de litere.

- După exemplul cărţii lui Folengo, Rabelais i-a dat lui Pantagruel patru *căpitani*, patru ajutoare şi tovarăşi de aventuri, dintre care rolul principal îi va reveni isteţului şi vicleanului Panurge,a cărui ingeniozitate - asemănătoare oarecum celei a lui Till Eulenspiegel, eroul cărţii populare germane, atunci tradusă şi în franţuzeşte - îl ajuta mult pe Pantagruel în isprăvile sale războinice. Practic, în semn de dezavuare a noii politici a fostului *părinte al umaniştilor*, Francisc I, personajul de prim plan al Cărţii a III-a (apărută după unsprezece ani) nu mai este regele Pantagruel (acel gigant veşnic însetat, figură reluată de Rabelais din teatrul medieval), ci prietenul său Panurge, student medieval, beţiv, afemeiat, aventurier, leneş, mare farsor şi

foarte abil, dar de o abilitate lipsită de orice scrupule. Ajuns castelan la Salmigondin, în ţara dipsozilor, cu ajutorul lui Pantagruel - după cum se arată în capitolul II al Cărţii a Ill-a -, Panurge, nepricepându-se să-şi chiverniseasca averea, se dovedeşte a fi un mare risipitor şi escroc: *Cu atâta pricepere şi cumpătare (vorba să fie!) şi-a chivernisit, însă, avutul stăpânul cel nou, încât în mai puţin de paisprezece zile a zvântat câştigurile pe trei ani: pe cele obişnuite, ca şi pe cele întâmplătoare. Nu (cum aţi putea crede) întemeind mănăstiri, ridicând biserici, şcoli şispitale, nici măcar hrănindu-şi haitele de câini cu slănină, ci pornind nenumărate petreceri, ospeţe vesele cu mese întinse pentru toată lumea, prieteni buni de pahar$_y$ fete nurlii şi ştrengăriţe sprintene. A tăiat pădurile, a ars buştenii şi a vândut cenuşa; a luat drept arvună bani grei, cumpărând scump şi vânzând ieftin; a cules adică grâul înainte de a se coace, cum se spune.* Panurge, cel mai contradictoriu dintre eroii rabelaisieni, este uneori de un cinism justificat; în funcţie de moment, el dă dovadă de însuşiri opuse: erudiţie - ignoranţă, curaj - frică, bunătate - cruzime, etc.: *Pe puntea corăbiei, înspre partea unde erau bucătăriile, Panurge se proptise cu o lopată în mână, dar nu pentru a veni în ajutor ciobanilor, ci pentru a le da peste cap, de câte ori încercau să se urce înapoi în corabie şi să scape de înec. Le vorbea, în cuvinte alese, despre zădărnicia lumii acesteia şi despre mulţumirea care îl aştepta pe lumea cealaltă, încredinţându-i că morţii sunt mai fericiţi decât cei ce rămân să-şi poarte amarul în această vale a plângenii* (Cartea a III -a, cap. VIII). De asemenea, Panurge recurge la o serie de farse, nu lipsite de o oarecare cruzime, pe care le adresează burghezilor îmbogăţiţi, cămătarilor, teologilor, femeilor trufaşe, adică acelor categorii cărora li se interzisese accesul în mănăstirea Thélème (cap. XIV): *Avea mai bine de douăzeci şi şase de buzunare şi de pungi, întotdeauna pline: într-una păstra cuţitaşul, ascuţit ca un tăiş de brici, cu care culegea pungile trecătorilor; în alta ţinea zeama de aguridă, pe care obişnuia să le-o arunce în ochi; purta ciulini amestecaţi cu fulgi de gâscă sau de clapon, cu care împodobea haina sau scufiile oamenilor cumsecade. Unora le punea pe furiş câte o pereche frumoasă de coarne, cu care umblau prin oraş câteodată toată viaţa (...). În alt buzunar avea o puzderie de undiţe şi cârlige, cu care agaţa, doi câte doi, pe bărbaţii şi femeile din biserică, mai ales pe cele care purtau rochii de mătase scumpă, iar când se hotărau să se despartă de vecinii lor, toate se pomeneau cu fustele sfârtecate. În alt buzunar, Panurge ţinea praf de scărpinat, pe care îl azvârlea sub fustele femeilor fudule, silindu-le să se dezbrace în văzul enoriaşilor (...). Avea la el oricând un cleşte, un cârlig, o menghină, o daltă, un şperaclu şi alte asemenea unelte; nu era broască la vreo uşă sau încuietoare de cufăr pe care să n-o deschidă. Mai ţinea într-un alt buzunar o mulţime de zaruri, pe care le învârtea în pahar cu mare dibăcie, având degete meştere (ca Minerva şi ca Arachneea), ceea ce i-a prins bine în timpul când ajunsese scamator de bâlci. Dădea negustorului să-i schimbe un teston de argint sau alt ban, şi putea să fie acela mai isteţ ca un coţcar, tot nu băga de seamă cum Panurge zvânta de fiecare dată cinci- şase gologani de sub nasul omului, la vedere si fără durere;* Fiziognomic, Panurge este de statură mijlocie (*nici prea mare, nici prea mic)* şi are nasul puţin acvilin *(in chip de mâner de brici*), *bun de aurit ca o sabie de plumb, deştept ca oaia, galanton de felul lui, numai că era cam curtezan şi expus de la natură la o boală care se numea în vremea aceea lipsă de parale, care este durere fără seamăn.* Astfel, arta portretistică a lui Rabelais nu numai că ne face să vedem cu uşurinţă personajul respectiv, dar putem bănui din acest complex de trăsături şi întâmplările care îl pot ferici sau nenoroci. Un caracter ca al său este menit să se ciocnească deseori cu cei dimprejur, cu atât mai mult cu cât principiul său sună: *Un om valorează atât cât se preţuieşte el însuşi* (deviză pe care orice îngâmfat şi-ar însuşi-o grabnic). "Panurge se mânie uşor, dar trebuie să-şi ascundă sentimentele, fiindcă punga nu-i îngăduie să şi le etaleze orişicând.Succesele şi insuccesele amoroase devin până la urmă fapte diverse în viaţa sa. Dar dacă insuccesele încep să se înmulţească, omul (care e şi cam grobian, în

ciuda inteligenţei sale) nu se dă îndărăt de la răzbunări înjositoare. Când îi lipsesc banii, se descurcă pe seama pungii altora, din care, la nevoie, nu se sfieşte să împrumute fărăsă mai spună ceva proprietarului. Amiciţia dintre Panurge şi Pantagruel, cam stranie la prima vedere, se explică prin arta celui dintâi de a iscodi minciuni gogonate cu care îşi desfată compania la petrecere - dar mai ales duşmanii comuni, printre care locul de frunte îl deţin teologii (...). Atitudinea aceasta îi atrage lui Panurge o bună doză de îngăduinţă din partea lui Rabelais, faţă de toate păcatele de care e stăpânit" [7].

În general, autorul utilizează, pentru a-şi caracteriza personajele, două procedee stilistice remarcabile înrealizarea comicului şi în atingerea obiectivului său satiric: pe de o parte, *evocarea onomastică* (de exemplu, în vreme ce curtenii lui Grandgousier poartă nume ce evocă înaltele daruri cu care i-a înzestrat Natura, numele slujitorilor lui Picrochole (ducele de Ceapămică, contele de Baltag şi căpitanul Balegă) lasă să transpară vulgaritatea şi josnicia lor sufletească; pe de altă parte, realizarea unei *fiziologii literare* (modalitate la care va recurge de multe ori în cuprinsul Cărţilor a IV-a şi a V-a; de pildă, fiecare ostrov unde eroii fac escală este locuit de o populaţie ce reprezintă o categorie socială distinctă, prilej pentru scriitor de a scoate în evidenţă trăsăturile caracteristice ale categoriei umane respective, de multe ori prefigurate de însuşi aspectul peisajului) [8].

3. Intenţionalitate şi aspiraţie

Valoarea personajelor lui Rabelais creşte simţitor prin sensul simbolic al lăcomiei, dar mai ales al setei lor. Nu numai gâtlejul li-i mare şi nu numai acolo îi arde o sete nepotolită - dar şi mintea şi sufletul lor sunt imense, încât reclamă mereu şi mereu o bogată alimentaţie. Consonanta respectivă (între aspiraţiile eroilor lui Rabelais şi cel mai important dintre toate idealurile Renaşterii, *atotştiinţa)* este deosebit de semnificativă, şi dovedită constant pe parcursul operei. Aşa se cade să fie interpretat răspunsul pe care-l dă, la sfârşitul ultimei cărţi, Divina Butelcă: - *Trinch!* (*Bea !)* - şi care poate fi decodificat ca *nimic să nu-ţi fie necunoscut*(cum îi va răspunde Gargantua lui Pantagruel). *Îmbătarea de cunoştinte* ca idee directoare a personajelor pozitive, schimbă caracterul de bufonerie al operei satirice rabelaisiene (considerat ca menit să propage îndestularea ca principiu unic al existenţei — un fel de răsunet francez al modului de viaţă epicureic - în accepţiunea sa cea mai vulgară). Rabelais, ca un adevărat artist, a înţeles să pună în deplin acord pofta de *hrană trupească* (pe care nu o dispretuieşte , pentru că este naturală) cu aceea de *hrană sufletească* (ce depăşeşte în mod absolut animalitatea). Să-i urmărim pe eroi pe rând:

- Într-o anumită ipostază, chefliul şi sfătosul *Grandgousier* este un *înţelept* care ştie să preţuiască moderaţia. El s-ar mulţumi să trăiască tihnit cu ce are şisă-şi vadă feciorul profitând de învăţătura pe care i-o administrează Ponocratès, după sistemul cel nou de educaţie, dar, în timp ce tânărul Gargantua face pozne mărunte şi deloc răutăcioase parizienilor, bietul bătrân este agresat de vecinul său nesăţios (ambiţiosul Picrochole), care-i invadează pământurile. Reacţia lui Grandgousier nu e aprigă; ei ar dori mai întâi să cadă la înţelegere cu năbădoiosul Picrochole, fie chiar şiîn dezavatajul său. Deşi ar putea să-l zdrobească pe cârcotaş dintr-o singură lovitură, el face apel la raţiune, evitând conflictul armat. Tot la fel de *împăciuitor* se dovedeşte Grandgousier în atitudinea sa faţă de război, care este înrudită cu aceea a utopienilor din curtea lui Thomas Morus: el detestă războiul, nu porneşte la luptă decât când este provocat, dar şi atunci după o matură *chibzuinţă.* Într-un alt plan, însă, Grandgousier îşi pierde alura de "rege uriaş", preferând mentalitatea unui *mic gentilom de ţară* de pe valea Loirei, al cărui castelaş aduce a fermă, cu o sală mare la parter, dominată de o vatră impunătoare, în jurul căreia se strâng toţi ai casei, seara, la taifas,

ronţăind castane în chip de desert. Grandgousier respinge net parazitismul pelerinilor şi credinţa lor rudimentară în relicve, iar în cuvântarea adresată pelerinilor, el se exprimă direct şi faţiş în limba oficială, înaltă, a cârmuirii înţelepte. Vorbeşte ca un publicist al regelui, dând grai punctului de vedere oficial asupra abuzurilor de pelerinaj; nu combate credinţa ci doar superstiţia grosolană a pelerinilor (iar o astfel de critică este exprimată în spiritul evanghelismului moderat, care se bucură de sprijinul autorităţii regale în perioada când Rabelais scria aceste rânduri). „ Bunicul Grandgousier - om al trecutului - este naiv şi simplu, cam incult şi cam grosolan, dar plin de respect faţă de ştiinţă şi de manifestările spiritului" (Romulus Vulpescu, *op.cit.,* p. XII).

- Şi *Gargantua* este un *înţelept şi un virtuos.* Mulţumită învăţăturii dobândite sub îngrijirea lui Ponocrates, el reuşeşte să devină un suveran luminat, promotor al noilor idealuri renascentiste şi al unui nou mod de viaţă. Gargantua se conduce în toate acţiunile sale după bunul simţ şi după judecata sa, în care se încrede deplin, fiindcă este şi firesc ca mintea unui om ce nu contrazice Natura cea bună să-1 îndrume numai la bine. Totodată, Gargantua dă dovadă de o *fire paşnică.* Aşa s-a manifestat din copilărie. Dar este paşnic fără să fie cât de cât o fire moale. Dimpotrivă, el îi uimeşte pe toţi cu vioiciunea sa încă de la naştere, iar când se înfurie devine înspăimântător. Faptul că e zugrăvit ca un *spirit justiţiar* nu este întâmplător, pentru că Rabelais nu putea fi străin de marile mişcări populare ale acelor vremuri, fie ele chiar şi în afara Franţei. Dar Gargantua este şi un ins *generos,* purtându-se omeneşte cu învinşii, înţelegând să facă deosebire între masa celor târâţi în război (care nu este vinovată decât că s-a supus poruncii stăpânilor) şi cei care i-au silit să lupte. Gest de înaltă nobleţe sufletească şi lecţie usturătoare dată cruzimii obişnuite a feudalilor, Gargantua îşi copleşeşte învinşii cu daruri. Negreşit ca o cuvântare ca aceea pe care el o adresează oamenilor lui Picrochole foştilor săi duşmani, trebuia să-i atragă lui Rabelais, simpatia populară**:** *Aşa e felul recunoştinţei. Căci timpul care pe toate le roade şi le împuţinează, măreşte şi sporeşte binefacerile. Pentru că o faptă bună, cu mărinimie făcută unui om cuminte, se adaugă mereu prin gîndire nobilă şi amintire. Nevoind, deci, nicidecum să mă abat de la bunătatea moştenită de la părinţii mei, vă iert şi să dau drumul acum şi vă fac liberi şi neatârnaţi ca mai înainte.* "Gargantua, cu proporţiile sale gigantice, va servi autorul să-şi exprirne toate visurile titanice ale umanismului renascentist (...). Personajul vrea să ne arate, de-a lungul evoluţiei sale, ce minuni poate realiza o *pedagogie raţională.* Rabelais va face din el un caracter desăvârşit, un abil şef de război, un protector al literelor şi artei. Astfel, pe măsură ceînaintăm în roman, Gargantua va părăsi lumea fabulosului, pentru a deveni un simbol al umanităţii înţelepte şi puternice. Acest om care vine din secolul al XVl-Iea este exaltat de toate bogăţiile Antichităţii şi simte crescând în el visul de uriaş (*Dictionnaire des personnages de la littérature française.,*Editura *Prietenii Cărţii*, Bucureşti, 1993). „Gargantua - omul Renaşterii care începe — este înţelept şi prudent, personaj de tranziţie între Evul Mediu şi timpurile noi, punând mai presus de orice etica, dreptatea raţiunii şi virtutea, sinceritatea sufletească" (Romulus Vulpescu, *op.cit,* p. XII).

- Într-un stil oarecum asemănător, dar care legitimează, de această dată, *generozitatea* printr-un *principiu de existenţă* (şi nu printr-o tradiţie familiară) şi răspunde şi *Pantagruel* unui prizonier dipsod: *La care Pantagruel îi răspunse că scopul său nu era acela de a jefui şi a prăda pe oameni, ci de a-i îmbogăţi şi de a-i organiza în deplină libertate.* Faptele pe care Pantagruel le săvârşeşte în copilărie (bea de trei ori pe zi *mulsul a patru mii şase sute de vaci*,înghite, din neatenţie, o jumătate de vacă în timpul suptului, rupe otgoanele cu care este legat de leagăn, ucide un urs *ca pe un pui de găină* etc., isprăvi în comparaţie cu care reuşitele lui Hercule au fost *floare la ureche)* pun în evidenţă, într-un plan secund, *orizontul extins de raportare al acestuia* (ce poate fi interpretat şi ca *arie cognitivă)*. Nu întâmplător devine Pantagruel stăpân al dipsozilor; cuvântul *dipsod* are un

sens bivalent: pe de o parte, el provine de la un etimon elin care înseamnă î*nsetat,* iar pe de altă parte, mai există şi sensul figurat de *sete de cunoaştere* (şi, astfel, este semnificativ ca Pantagruel- mereu-însetatul va deveni principele dipsozilor). Eroul va fi forţat de împrejurări (şi, în speţă, de Panurge) să constate că *şiretenia preţuieşte mai mult decât forţa* - constatare pe care o făcea (şi într-un fel, subscrie şi Rabelais) într-o vreme când încă erau puternice prejudecăţile feudale despre valoarea forţei brutale şi când repetatele expediţii militare tindeau să menţina, printre nobili, la mare cinste această forţă. "Pantagruel dispune de un drog magic - sarea - pe care îl aruncă în gâtlejul adversarilor săi nefericiţi, care cad loviţi de o puternică însetare. Dar el se metamorfozează. Acum ne aflăm în faţa unui senior fastuos şi generos, amator de lucruri frumoase şi rare, mare cititor al scriitorilor antici, un perfect umanist, plin de optimism şi de o încredere insurmontabilă în armonia Naturii, condus neîncetat de o raţiune lucidă, moderat, totdeauna stăpân pe el, trecând cu o seninătate olimpică prin evenimentele cele mai extraordinare, adept demn al unui stoicism care nu se miră de nimic. Pantagruel este încarnarea înţeleptului, după părerealuiRabelais, omul complet animat de un sentiment de pioasă supunere în faţa Naturii" (*Dictionnaire des personnages de la littérature française,* ed. cit.). După cum sublinia Jean Paris în lucrarea *Rabelais au futur* (Ed. du Seuil, Paris, 1970) – dacă Grandgousier reprezintă *stadiul narativ-oral* al culturii populare, iar Gargantua face trecerea la *cultura realizată* prin texte —" Pantagruel dobândeşte o *atitudine creatoare* faţă de cultură, concretizată prin *călătorie* (constituind o încercare de a da sens lumii şi de a căuta adevărul ultim, aceasta dobândeşte caracaterul creator al unui fapt nou de cultură). Curajul său este îmbinat cu inteligenţa şi bunătatea, grefat pe calităţi fizice aproape supranaturale, dar şi pe încrederea în triumful binelui şi al dreptăţii. Pantagruel are, ca şi tatăl său, mintea ascuţită şi ideal dreaptă, pentru a putea ieşi din orice încurcătură (aşa cum o are orice erou de legendă). Împreună cu Gargantua, el aduce în mijlocul evenimentelor agitate gravitatea unui spirit ales. Pantagruel se bizuie pe Dreptatea Supremă şi pe uriaşa sa putere omenească; el invocă ajutorul lui Dumnezeu, dar, în acelaşi timp, propteşte şi catargul cu statura-i gigantică, puternică şi calmă. Emile Faguet spune că "Pantagruel, idealul lui Rabelais, este un uriaş, adică un fiu de rege, foarte bun, foarte viteaz, foarte înţelept şi foarte inteligent. «Totul prin raţiune, raţiune pretutindeni» este deviza sa! Este foarte savant, stimează în mod nelimitat cunoaşterea, şi-o amplifică fără încetare pe a sa, dar nu este nici încurcat, nici supraîncărcat. niciînăbuşit, nici mândru. Se foloseşte de ea doar pentru a trăi bine, învăţând din nebunia şi înţelepciunea oamenilor..." Parcă ar veni mai de departe de Renaşterea pe care o trăieşte autorul său, din acea inedită Renaştere bizantină în care dinastii macedonene aduseseră, cu mult înainte ca acest lucru să se manifeste în Occident, entuziasmul faţă de literatura antică, devoţiunea faţă de Platon, Aristotel şi Homer, imitarea autorilor antici şi înflăcărarea luptei pentru idei "Pantagruel este omul deplin al Renaşterii, aşa cum îl visa Rabelais: inteligent, cinstit, drept, împodobit de virtuţi, dar mai ales dornic de cunoaştere, pretinzând de la prietenii lui să fie informaţi, culţi şi plini de înţelepciune" (Romulus Vulpescu, *op.cit.* p. XII). Totodată, în legatură cu acest personaj, merită să amintim precizările făcute de Marcel Guilbaud [9] în studiul asupra operei rabelaisiene. Astfel, comentatorul subliniază că PANTAGRUELION este compus din LIONS PAN À GRUE, GRUE fiind anagrama lui URGE. Acest *pantagruelion* este, înainte de toate, o *legătura* (*cânepă*). Prin unirea Spiritului şi a Naturii se creează puterea oamenilor care vor reuşi într-o zi *să viziteze sursele grindinelor, ploilor şi adâncimea de unde provin trăsnetele; vor putea să invadeze regiunile lunii, să intre în teritoriul semnelor celeste şi să se aşeze printre zei* Triunghiul semantic PAN-LION-URGE reprezinta o anagramă care se profileaza astfel:

PANTAGRUELION
ANT GR ELI
TRI AN GLE

Această grandioasă trinitate, bazată organic pe filosofia greacă şi inspirându-se din partea cea mai vie a catolicismului, are prospeţimea unui râu ce desparte platourile sterile ale scolasticii de cartezianism *(leul* simbolizând *inima,* această forţă ce stă la originea umanismului şi a Renaşterii). Pentru Pantagruel, cuvântul Oracolului dobândeşte o clară *semnificaţie integratoare*: (materială, dar şi spirituală): trebuie să acordăm fiinţei umane hrana şi băutura de care trupul şi cugetul au nevoie prin însăşi natura lor; odată cu împlinirea acestor necesităţi vitale, se manifestă în om sentimentul plenar al bucuriei de a trăi, impulsul creator, înţelepciunea...

"— *Panurge* este un Pacală urban, care, prin farsele şi şiretlicurile sale, dă mereu dovadă de isteţimea şi ingeniozitatea omului din popor; existenta lui denotă, la un anumit nivel al acestei culturi populare, similitudini generale de atitudine în faţa vieţii şi a lumii: "... *Când nevoia de bani îi dădea ghes, se pricepea să-i scoată din piatră seacă în şaizeci şi trei de chipuri, dintre care cel mai cinstit (şi mai obişnuit) era furtişagul. Rău năravit, măsluitor, hoinar, bătând uliţele Parisului, «în felul lui, băiatul cel mai bun», avea întotdeauna de pus la cale o păcăleală pe seama caraulelor şi a străjilor de noapte"* (Cartea a II-a, cap. XIV). "Este una dintre plăcerile cele mai mari ale cititorului - scria Tudor Vianu [10] - să urmărească felul în care se construieşte treptat personajul Panurge, umanist şi orator dibaci, vesel tovarăş de petreceri, dar om fără scrupule, parazit, şarlatan, superstiţios, răzbunător şi, totuşi, poltron, un reprezentant al studenţimii declarate a vremii. Ruda lui bună este Falstaff al lui Shakespeare" [11]. Panurge este un personaj tratat umoristic. Autorul nu poate fi de acord, într-adevăr, cu defecte ca laşitatea, hoţia sau desfrâul, dar el mai trece cu vederea sau se preface a nu observa şi, întorcând capul, râde, totuşi, pentru că, în fond, mobilul actelor ce le ilustrează în cazul acestui individ nu este nicicum contrar firii, nu comportă ceva cu adevărat ticălos, ci astfel de atitudini sau aspiraţii indezirabile-sunt rezultatul unor defecte de voinţă şi sunt pedepsite în mod natural prin răsul general (care funcţionează ca un instrument psihoterapeutic şi vindecător de *rele*). Comparaţiile la care el recurge pentru a-şi etala falsa temeritate sunt cu atât mai vizibile cu cât scot în evidenţă tocmai laşitatea sa: *Pe mine mă cheamă Wilhelm-Viteazul, ca să ştiţi. Am mai multă vitejie decât îmi trebuie. Nu vitejie de iepure, vitejie de lup: rap fără milă ! Nu-mi e frică decât de primejdie* (Cartea a IV-a, cap. XXIII). Linia psihologiei realiste din portretul lui Panurge se va menţine în toată dezvoltarea acestui personaj pe întreg parcursul operei. "Laşitatea lui Panurge se îngroaşă treptat - subliniază Val. Panaitescu. Nu e vorba de o laşitate banală: teama se amestecă la el cu elemente eterogene, dând naştere unor manifestări complexe. În timpul furtunii, de exemplu, păgânul Panurge devine subit credincios, sub imperiul fricii şi începe să făgăduiască sfinţilor Mihail şi Nicolae că, de-1 vor scoate teafăr la liman, are să le clădească *«une belle grande petite chapelle ... ou deux...»*. Este, în alintarea aceasta a capelei şi în lauda ei care contrastează flagrant cu dimensiunile reale la care se gândeşte în sinea lui, o manifestare a fricii combinate cu zgârcenia — iar adaosul *«sau două»,* pe lângă efectul comic, subliniază o trăsătură specifică lumii burgheze, gata să stea la tocmeală până şi cu sfinţii. Nu era, de altfel, singura împrejurare ce scotea la iveală faptul că, încă de pe atunci, burghezia considera şi credinţa tot «o afacere» - întocmai aşa cum avea să definească viaţa, în ansamblul ei, după câteva secole, dogarul Grandet [12]. Panurge, complementul lui Pantagruel, este "olecuţă pungaş, puţinel poltron, niţeluş cam hahaleră, dar scăpărător de inteligenţă, spiritual şi bun de gură, pururi pus pe şotii şi pe năzdrăvănii" (Romulus Vulpescu, *op. cit.,*p. XII). În special, prin acest personaj, Rabelais introduce în opera sa elemente ce aveau să constituie, mai târziu, însăşi substanţa artei baroce. Prin caracterul său

contradictoriu, prin asumarea succesivă a unor atitudini opuse, prin dorinţa de a face ca aparenţa să treacă drept realitate, prin limbajul nu de puţine ori sofistic. Panurge are aproape toate însuşirile unui erou baroc. În legătură cu anagrama numelui său, Marcel Guilbaud notează următoarele [13]: Panurge nu este *individul*; el reprezintă, potrivit sensului etimologic al numelui său, *vicleanul*, *abilul* (este vorba aici de abilul pur şi de abilitate prin excelenţă: spiritul scolastic, inteligenţa pură, dialectica, *Pan-Urge).* Din perspectiva filosofiei platonice, dorinţa decăsătorie a lui Panurge este încărcată de semnificaţia simbolică a idealului uman rabelaisian, deoarece ea poate fi înfăţişată ca o încercare de cuprindere, la nivel de microcosmos, a totalităţii, prin regăsirea *jumătăţii pierdute a fiinţei umane* - întreprindere dificilă, fiindcă drumul către perfecţiune este sinuos şi contradictoriu (şovăielile lui Panurge sunt suficient de elocvente în acest sens) şi nu se realizează decât prin cunoaşterea de sine şi a adevărului suprem.

- În vreme ce Grandgousier şi fiul său Gargantua, de pildă, sunt nişte virtuoşi (care îşi fundamentează pacifismul pe tradiţie şi specific naţional), *Picrochole* ilustrează reversul virtuţii. Nesăbuinţa şi ambiţia sa deşartă îl fac surd până şi la argumentele celei mai elementare chibzuinţe, căci perseverarea în atitudini extreme duce la nebunie şi, în cele din urmă, la pieire. "Deşi prezentat într-un registru parodic, personajul Picrochole pare a fi conceput într-un mod asemănător cu acela specific tragedienilor elini. Căci prin abaterile de la dreapta măsură şi de la legile statornicite între oameni, regele războinic comite un *hybris ş*i, ca atare, nu se poate sustrage de la ispăşirea vinei sale " [14]. Ca si Anarchos, numele „Picrochole" (în elină, *umoare amară)* are funcţie referenţială. Teoria umorilor (elaborată de medicina hippocratică şi foarte cunoscută lui Rabelais) susţine că excesul de umoare amară (sau fiere neagră) în organism otrăveşte sângele, întunecă mintea, provocând furii nemotivate şi apoplexie.Or, prin comportamentul său, Picrochole justifică un atare dezechilibru umoral.

- Cei doi magiştri— *Ponocratès* şi *Janotus de Bragmardo* - chiar dacă nu acoperă spaţii largi de caracterizare, se circumscriu unui perimetru emblematic. Astfel, numele dascălului *Ponocratès* (cel cuminte, instruit şi respectuos) provine din compunerea a două cuvinte greceşti: *ponos* (*muncă*) şi *kratos* (*forţă, putere*); el reprezintă noul orizont renascentist al iluminării prin ştiinţă. Înţeleptul Ponocrates reuseşte să-1 spele pe Gargantua de murdăria fizică şi de ignoranţaspirituală pentru a-i dărui o educaţie după toate legile desăvârşirii. "Ponocratès se situează la nivelul elevului său: îl pune pe acesta în raport cu lucrurile şi, pentru a-l educa, începe prin a se preface şi el tânăr şi neştiutor. Toate acestea sunt destul de moderne" (M. de Diéguez, *Rabelais par lui-même,* Éd. du Seuil, Paris, 1960, p. 75). În schimb, prin *Janotus* se pun în evidenţă racilele scolasticii medievale, pedagogia canonică. Deşi nu era direct - petricelos, Janotus este, ca toţi confraţii lui sorbonarzi, infinit de ridicul[15]. Facem cunoştinţă cu el în clipa cândse înfăţişează înaintea lui Gargantua ca să-l roage să restituie clopotele de la Notre Dame de Paris, pe care bunul uriaş, le atârnase la gâtul iepei sale: *Maestrul Janotus, tuns à la Caesar, împodobit cu lyripiponul său teologal şi cu stomacul bine imunizat cu azimă de la cuptor şi apă sfinţită de la pivniţă, s-a transportat la locuinţa lui Gargantua, mânând înaintea sa trei aprozi cu botul roşu şi târând după el cinci sau şase maeştri inerţi, murdari din cap până în picioare.* În vorbirea lui Janotus, Rabelais a strâns cele mai poznaşe cuvinte, forţând anume o bună parte dintre ele după canonul*sorbonagru* şi împopoţonând cuvântarea teologului cu o mulţime de latinisme macaronice în scopul maximei satirizări. Argumentarea maestrului Bragmardo este *impecabilă,* excluzând orice replică: Orice *clopot clopotitor clopotând în clopotniţă, clopotând prin clopotire face pe clopotari să clopotească clopotitor. Parisul să aibă clopote Ergo gluc! Ha, ha, ha!Ori am vorbit, ori nu!*Desigur, mai

*sorbonicolificabilitudinissement*nici nu se putea demonstra necesitatea retrocedării clopotelor – şi Gargantua cedează făcând gestul de graţie.

Rabelais şi-a croit eroii din plămada *uriaşilor* pentru că tradiţia populară aşa îi cunoştea şi îi îndrăgise, dar şi pentru că mareţia ideilor noi pe care avea să le comunice îi cerea personaje pe măsură. „Aceşti oameni enormi şi blânzi (Gargantua şi Pantagruel, *n.n.)* înzestraţi cu bunul-simţ şi cu înţelepciunea poporului care i-a născocit, îmbrăcaţi în straiele strălucitoare ale basmului, n-au fost recunoscuţi de mai-marii lumii. Oamenii simpli, însă, cei care umpleau bâlciurile şi pieţele publice, au ştiut să vadă- sub stofele fantastice ale ficţiunii - dimensiunile reale şi adesea zguduitoare ale realităţii. Şi i-au recunoscut pe eroi, pentru că autorul împrumutase trăsăturile lor de la modelele apropiate printre care trecea"[16]. Rabelais şi-a individualizat personajele mai ales prin nume (şi, chiar dacă admitem că unele tente caracterologice ar mai fi fost necesare în unele cazuri, poate că precizările ar fi fost şi ele inutile). Astfel, numindu-l pe unul din ceata lui Picrochole *Merdaille,* autorul evocă suficient în mintea cititorilor din popor tipul recrutului zăpăcit şi înfricoşat de noutatea lumii în care pătrundea - situaţie ce nu-l împiedică să aspire, totuşi, la *medalii*. Cuvântul era pe buzele tuturor şi personajul, prin forţa lucrurilor, perfect identificabil.

Oriunde am deschide cartea scriitorului, ne aflăm în plin dialog, pentru că toate personajele descerise sunt de o exuberanţă contaminantă: nu au tihnă dacă nu comentează ceva, nu trăiesc dacă nu discută; a sta de vorbă este, pentru ele, acelaşi lucru cu a respira (plăcerea de a vorbi îi îmbată pe eroi ca şi vinul, dacă nu chiar mai mult, pentru că, în cazul lor, cuvintele au un rol magic, aproape hipnotic).

Personajele populare - de la fratele Jean, rătăcit o clipă printre călugării de la Seuille şi până la ţăranul inteligent din Cartea a IV-a, care îşi păcăleşte diavolul senior la împărţirea recoltei - abundă în romanul lui Rabelais şi întrupează întotdeauna pe cei umili şi asupriţi în lupta lor împotriva războiului de jaf şi a exploatării feudale - laică şi, mai ales, religioasă -, luptă sprijinită de umanismul militant. Soluţia propusă de Rabelais este aceea a unui renascentist: prin ştiinţă, omul de rând, oprimat şi neajutorat, dobândeşte virtualitatea de a acţiona şi de a triumfa asupra forţelor ostile care îi contestă şi îi limitează libertatea. Iată de ce acest maestru al râsului, care este scriitorul francez, ne apare astăzi şi ca susţinător optimist, consecvent şi eficace al celor slabi împotriva tuturor picrocholilor hrăpăreţi, răi şi egoişti, punând lumina ştiinţei în favoarea omului simplu, spre a-i da o binemeritată cotă de speranţă.

Portretist şi psiholog remarcabil, Rabelais a avut suplimentar intuiţia magnifică de a-şi recruta personajele (pozitive sau negative) chiar din realitatea cunoscută de el, conferindu-le astfel un plus de credibilitate şi autenticitate. În operă, aceşti eroi, ca într~o a doua viaţă, au căpătat caracteristici noi, accentuându-le pe unele deja existente şi estompându-le pe altele, corespunzător universului fantastico-real în care trebuiau să se mişte. Ambiţiile lor, aspiraţiile şi idealurile lor sunt analizate de către scriitor după modelele din lumea concretă şi vie a acelui secol. Există, în acest sens, o evidentă concordanţă între planul fizic şi cel irnaginar, între moralitatea practică şi orizontul de aşteptare, ca şi o continuitate temporală, etc, - iar o eventuală nepotrivire nu ar fi fost decât contrară scopului lui Rabelais, fiindcă ar fi transformat în personaje nesemnificative şi ridicole tocmai pe acei eroi de care el avea atâta nevoie pentru a prezenta perimatei lumimedievale o contraimagine impunătoare a forţei şifrumuseţii lumii noi.

Omul este conceput de către Rabelais într-o proiecţie promoteică.Fie că acele cuvinte prin care personajul Bacbuc din *I'Ile sonnante* reproşează oamenilor inactivitatea aparţin medicului de la Lyon, fie că sunt ale colaboratorilor săi postumi, ele se află neindoielnic pe o asemenea axă de relevanţă: *Ce-a devenit arta născocită odinioară*

de către înţeleptul Prometeu, de a chema din ceruri trăsnetul şi focul ceresc? Hotărât că voi aţi pierdut-o... (Cartea a IV-a, p. 178). Mustrarea aceasta, adresată unor contemporani mai înapoiaţi sau mai trândavi, era cu atât mai aspră cu cât omul poate fi, după Rabelais, pe măsura zeilor prin însăşi natura sa. Cât de frapantă este pentru noi viziunea viitorului ce străluceşte în finalul celei de-a treia cărţi, acolo unde zeii îl urmăresc pe Pantagruel, care foloseşte în toate chipurile posibile minunata sa iarbă *"pantagruelion"* (determinată apoi ca fiind *cânepa!*)- Iată ce temeri îi neliniştesc pe zei în faţa puterilor nebănuite ale oamenilor: *Copiii săi* (ai lui Pantagruel, *n.n.) vor născoci poate vreo iarbă cu o energie asemănătoare, cu ajutorul căreia oamenii vor putea ajunge la izvoarele grindinelor, la iezăturile ploilor şi la atelierul trăsnetelor, vor putea năvăli, în regiunile lunii, vor putea pătrunde pe tărâmul semnelor cereşti (al constelaţiilor) şi se vor putea aşeza acolo, unii în Vulturul de Aur, alţii în Berbecul, alţii în Coroana - unii în Lira, alţii în Leul de argint..* (p. 237). Visul acesta, nebunese pentru secolul al XVI-lea, este astăzi aproape de realizare (energia nucleară va îngădui omului în curând realizarea acestor visuri, iar călătoria interplanetară a viitorului ne va aminti vrând-nevrând de minunatul *pantagruelion).* La Rabelais, omul nu este fiinţa generică, abstractă, *în-sine*, ci omul concret, pământeanul; pe acesta îşi propune să-l cunoască şi să-l ajute, în acesta crede ca într-un nou Prometeu. Ceea ce întreprindea medicul Rabelais, printre primii din Franţa, susţine de fapt, înfruntând obscurantismul bisericii, şi eroului său Gargantua, care îl sfătuieşte cu înţelepciune pe Pantagruel: .... *şi prin anatomii (*disecţii, *n.n.) repetate agoniseşte-ţi cunoaşterea perfectă a celeilalte lumi care e omul* (Cartea a II-a. p.49) - expresia *cealaltă lume* fiind sinonimă, în optica autorului, cu *microcosmosul*. Mitul uriaşilor devine imagine încărcată de semnificaţii multiple şi raţionale. Uriaşul reprezintă Eroul şi Regele, înseamnă, în egală măsură, ba chiar mai mult, Poporul; el este Omul, titan învingător, Prometeu eliberat şi triumfător. Uriaşul este Rabelais însuşi [17].

4. Încheiere

FrançoisRabelais a fost o figură insolită, o personalitate unică, puternic reprezentativă a operei sale.

Călugăr fără vocaţie condamnat la claustrare, el nu se poate adapta la prejudecăţile şi normele închistate ale epocii, preferând libertatea spiritului şi normalitatea vieţii. Rabelais se integrează perfect în modelul renascentist, este novator şi progresist prin concepţie, este vizionar prin structură, este deschizător de drumuri prin spirit şi atitudine, practică mai multe profesii, se dovedeşte temerar şi perseverent în raţionalismul şi umanismul său. Contemporaneitatea sa este extraordinară şi astăzi. Idealurile lui sunt idealurile unei umanităţi întregi. Fire deschisă şi promptă, caracter integru, adept al principiilor şi al adevărului, persoană demnă, cultă şi de aleasă gândire, François Rabelais rămâne unul din cei mai distinşi si semnificativi corifei ai Renaşterii franceze.

A-l citi şi înţelege cu adevărat pe François Rabelais înseamnă a dispune de capacitatea păstrării unei încrederi intacte în măreţia libertăţii spirituale.

BIBLIOGRAPHY

1. Este perioada luxului, a serbărilor, a frumuseţii sensibile, a operelor frumoase, a decorurilor şi femeilor atrăgătoare. Este epoca râsului sănătos (aşa cum opera rabelaisiană îl ilustrează), a gustului de a face să înflorească trupul în egală măsură cu sufletul şi mintea. Acest apetit al vieţii, această bucurie a solarităţii transformă arhitectura (înlocuind castelele de război cu palatele de petrecere) şi literatura. Totodată, se crează arta grădinarilor şi se dezvoltă un puternic sentiment al naturii.

2. Cea mai uşoară aluzie la dogmă, la nedreptăţile comise de instituţiile religioase deveneau în mod cert suficiente motive pentru intentarea unui proces de calomnie, uzurpare sau răzvrătire împotriva *ordinii lucrurilor,* fără însă, ca toate aceste vicisitudini să-l poată stopa pe Rabelais din elanul său, de o rară aciditate critică.
3. Anatole France, *Auguste Comte, Pierre Laffitte, în opere complete ilustrate*, tomul XVII, Paris, 1928
4. Liviu Cosma, în vol. François Rabelais, *Gargantua şi Pantagruel* (trad. Alexandru Hodoş), texte comentate, Editura Albatros, Bucureşti, 1980, p. XIX;
5. Tocmai în vara anului 1532, Franţa fusese bântuită de o secetă cumplită care ţinuse şase luni, şi poate că alegerea acestui personaj de către Rabelais, scriitor cu un deosebit simţ al actualităţii fusese determinată şi de acest fapt.
6. Ovidiu Drimba, *Rabelais şi Renaşterea europeană*, Editura ” Saeculum I.O.” , Bucureşti, 2003, p. 88;
7. Val Panaitescu, *Satira lui Rabelais*, ESPLA, Bucureşti, 1975, pp. 119-120;
8. În literatura clasicismului, prin opera lui La Bruyère (Les Caractères), fiziologia avea să devină un gen literar autonom.
9. Marcel Guilbaud, *Introduction. Oeuvres complètes de Maître François Rabelais*, Nouvelle Librairie de France, Diffusion SGED, Paris, 1999;
10. Tudor Vianu, *Arta lui Rabelais*, în vol. *Studii de literatură universală şi comparată*, Editura Academiei, Bucureşti, 1963, p. 119.
11. În special prin manifestările lui de laşitate şi de *laudă-mă gură*, Panurge justifică, într-adevăr, apropierea de Falstaff, tot atât de versat în aventuri amoroase şi tot atât de spiritual, dispus să facă, la nevoie, haz de propriul necaz.
12. Val Panaitescu, *op. cit*., p. 130.
13. Marcel Guilbaud, *op.cit*., pp. 55-56.
14. Liviu Cosma, *op. cit*., p. 48.
15. *Gravul magistru Janotus este un individ superstiţios. El crede că sunetele clopotelor catedralei pot îndepărta furtunile. Omul atât de comun cu idei atât de înapoiate, se exprimă, însă, cu tot fastul zadarnic al ştiinţei scolastice* (Tudor Vianu, *op. cit*., p. 117).
16. Romulus Vulpescu, *Uimitoarea viaţă a lui Rabelais, Gargantua şi Patagruel*, Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1989.
17. Henri Lefèvre, *Rabelais*, Les Editures Françaises Réunies, Paris, 1955, p. 190.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE RECONNECTION WITH THE EVOLUTION OF LITERATURE. MARIN SORESCU'S POETRY, BETWEEN POST-AVANTGARDISM AND POSTMODERNISM

Sorin Ivan

Prof., PhD, "Titu Maiorescu" University of Bucharest

Abstract:The innovating current developed by the young writers of the 5th decade, who assume the role of ideologists and authors of the new literature, is suffocated by the communist regime. Under the pressure of the totalitarian ideology, the aesthetic freedom is suppressed and any literary manifestation falls under the control of censorship. The evolution of Romanian literature, especially poetry, is blocked for two decades, along a dramatic historical and cultural syncope. Literature is substituted by the rhetorical and opportunistic forms of the socialist realism, a type of non-literature in the service of the regime. Against the background of the ideological thaw of the early 1960s, the young poets of the new generation, who refuse the ideological kitsch of the previous decade and seek the genuine poetry, return to the great poetry of the interwar modernism, in which some of them find their source of inspiration, in the formula of neomodernism. There are yet poets who renew the broken thread of the evolution of poetry, going on the path open by the antimodernist, post avant-garde and postmodern poetics of the "lost" generation (Geo Dumitrescu, Tonegaru, Caraion) and assuming its continuation through their own poetry. The emblematic case: Marin Sorescu.

Keywords: totalitarianism, socialist realism, neomodernism, aesthetic recovery, post avant-garde, postmodernism

În ciuda presiunii ideologice a regimului totalitar din deceniile al cincilea și al șaselea asupra literaturii, punțile dintre generația patruzecistă și cea șaizecistă nu sunt în totalitate rupte. Nu toți autorii generației '60 evoluează pe linia neomodernistă, cu rădăcinile în canonul modernismului interbelic, sau exclusiv pe aceasta. Antimodernismul explodase, de altfel, în deceniul al patrulea și al cincilea, pe de o parte, prin manifestările suprarealiste ale avangardei și prin neosuprarealism (Geo Bogza, Gelu Naum, Gherasim Luca, Trost, Paul Păun, Virgil Teodorescu), pe de altă parte, prin poezia postavangardistă a generației pierdute, a lui Geo Dumitrescu, Caraion, Tonegaru et comp. În continuarea acestor forme de protest estetic, a rămas, în dimensiunea subconștientă a literaturii, în stare latentă, un curent antimodernist, perpetuat de la sfârșitul modernismului, care a așteaptat să iasă la suprafața mentalității literare și să producă efecte. Unii dintre tinerii poeți ai generațiilor postbelice, începând cu cea a deceniului șapte, se conectează la această idee estetică și o recuperează la nivelul poeziei lor. Ei reînnoadă astfel firul rupt al evoluției poeziei, nu într-un punct anterior, în modernismul poetic interbelic, așa cum se întâmplă cu majoritatea, ci în continuitatea procesului înnoitor din deceniul al cincilea.

Cazul cel mai semnificativ îl reprezintă Marin Sorescu, poet emblematic al generației șaizeciste, care se dezvoltă în formula unui postmodernism personal, în sensul celui inițiat în anii '40 de un Geo Dumitrescu ori Constant Tonegaru. Linia postmodernistă în poezia soresciană începe încă de la debutul poetului cu volumul de parodii *Singur printre poeți* (1964) și continuă de-a lungul volumelor următoare: *Poeme* (1965), *Moartea ceasului* (1966),

Tinerețea lui Don Quijote (1968), *Tușiți* (1970), *Suflete, bun la toate* (1972), *Descântoteca* (1976) și celelalte, pentru a culmina ca intensitate și semnificație literară în *La lilieci (cinci volume, 1973-1995),* Poezia lui Sorescu se dezvoltă cu totul altfel decât a altor poeți iconici ai generației, artizani remarcabili ai neomodernismului, departe de modelele pe care le oferă lirismul înalt, metafizic și abstract al lui Blaga ori hermetismul conceptual și sintactic al lui Barbu, departe de modelul arghezian și de alte modele interbelice, care edifică o mare parte din poezia șaizecistă la noi cote și intensități estetice. Poezia lui Sorescu evoluează pe coordonata ironist-deconstructivistă promovată de Geo Dumitrescu și Constant Tonegaru, antimodernistă, prin excelență, care își trage originile din avangardism, trecând și prin spațiul suprarealismului, și care merge mai departe către un teritoriu nou, încă necunoscut la nivelul poeziei în deceniul al cincilea și încă neconceptualizat în al șaptelea, cel al *postmodernismului*. Formula poetică a lui Sorescu include coborârea poeziei din cerurile abstracte ale conceptelor și estetismului,circumscrierea ei la real, inteligența sclipitoare, ironia, umorul, witz-ul, parodia, spiritul ludic, tonul colocvial, limbajul prozaic. Plecând de la elementele fundamentale ale identității sale estetice, critica nu a întârziat să semnaleze cristalizarea unei formule poetice noi, diferite de modelul dominant al poeziei din epocă: „Nici umorul, nici inteligența nu sunt printre caracteristicile neomodernismului nostru din anii ’60. Meritul lui Sorescu este de a fi creat o formulă poetică.” (MANOLESCU, 2008, 1034). În acest cadru estetic, criticul reliefează spiritul parodic ca trăsătură definitorie a poeziei și, în general, a literaturii lui Marin Sorescu. Prin cultivarea parodiei și prin celelalte elemente ale formulei sale literare, în special prin prozaizarea și depoetizarea poeziei – componente fundamentale ale poeticii postmoderne –, Sorescu anticipează postmodernismul. Este un fapt cu totul remarcabil, într-o poezie care reedita, în termeni mari, modernismul poetic interbelic, sub hainele noi ale neomodernismului. Privită din perspectiva progresului estetic al literaturii române și al sincronizării acesteia cu evoluțiile și curentele din literatura lumii, contribuția poeziei lui Marin Sorescu este una substanțială. Iată ce crede criticul citat: „Nu întâmplător poetul a debutat cu parodii. Spiritul parodic trebuie considerat însușirea principală a întregii lui literaturi. E vorba de ceea ce Gerard Genette va numi mai târziu intertextualitate. Cu o generație înaintea optzeciștilor, Sorescu vine cu aparența prozaică și cu intertextul.” (MANOLESCU, 2008, 1034). În ceea ce privește formula poetică soresciană, aceasta presupune comuniunea poezie-existență într-un act de „normalizare” estetică și ontologică a poeziei, în care actul poetic devine spațiul reflecției inteligente și prozaice, al discuției, al confesiunii ironice și autoironice, al expunerii de idei și argumente, soldate cu concluzii dintre cele mai surprinzătoare, care se înscriu într-o ontologie proprie. Nimic din gravitatea poetică, din solemnitatea și înălțimea lirică ori din abstracționismul hermetizant al altor formule lirice contemporane. Ca și predecesorii săi din anii ’40, poetul aduce poezia în realitatea existenței și în spațiul unei normalități estetice dezvoltate în raport cu realul. Poemele sale debordează de inteligență, mereu surprinzătoare, și au darul de a vedea esența lucrurilor, lucrul în sine, să-i spunem așa, în diverse scenarii existențiale, dar nu într-o manieră gravă, abstractă ori tragică, ci într-una ironică, plină de spirit și de humor, care cultivă, nuanțat, paradoxul și absurdul, având în spate o luciditate care nu adoarme niciodată. Un portret exegetic, în acești termeni, îi face lui Sorescu și poeziei sale Eugen Simion: „Sorescu este un intelectual serios care meditează la ceea ce scrie și scrie învăluind tragicul, sublimul, grotescul în plasa fină a ironiei. A pune aceste noțiuni în raporturi insolite este tehnica lui. În configurația ei intră și un element de absurd calculat, acela care facilitează pătrunderea paradoxului în poem.” (SIMION, 1978, 272). Prin poezia sa, Sorescu realizează un act de depoetizare, prozaizare și deconstrucție a poeziei așa cum fusese consacrată de canonul modernist, promovând o formulă antipoetică în termeni canonici, sub semnul

provocator, din punct de vedere estetic, al antipoeziei. Analizând în această paradigmă elementele structurale ale universului său liric, unii comentatori consideră *antipoezia* drept categoria estetică definitorie pentru poezia soresciană. Relevantă, în context, este opinia unui istoric și critic, care, pledând pentru antipoezie ca marcă estetică a lui Sorescu, îi neagă poeziei acestuia orice urmă de lirism, radicalizând astfel perspectiva exegetică: „Mai toate caracteristicile antipoeziei sunt evidente încă din primele volume. Poezia este lirism: nu există nicio poezie autentic lirică în întreaga operă impozantă și cantitativ a lui Sorescu (...) Printre obligațiile antipoeziei timpului se numără depoetizarea. Se dezvoltă raționamente cu materii imagistice și prozodice de care uzează și liricul, dar antiliric; sunt promovate poemul eseistic și chiar didactic, variate inversări. Expresia este de la început ultrasimplă, tonul prozaic, familiar și foarte clar." (POPA, 2009, II, 435).

În *Poeme* (1965), nașterea, temă gravă și solemnă a poeziei, este tratată de Sorescu în cheie ludică și umoristică, într-o viziune plină de seninătate și candoare, ca o simplă opțiune a sufletului care se încarnează în ființă: „Am zărit lumină pe pământ, / Și m-am născut și eu / Să văd ce mai faceți. // Sănătoși? Voinici? / Cum o mai duceți cu fericirea? // Mulțumesc, nu-mi răspundeți. / Nu am timp de răspunsuri, / Abia dacă am timp să pun întrebări. // Dar îmi place aici. / E cald, e frumos, / Și atâta lumină încât / Crește iarba." (*Am zărit lumină*). Așa cum luna și astrele sunt figurate de poeții anilor '40 în metamorfoze demitizante, soarele la Sorescu apare în ipostaza de „săpun" într-un poem ludic, care, dincolo de aparența de naivitate senină, ascunde o meditație asupra vieții și a morții: „Ne spălăm cu clăbucul tău, soare, / Săpunul nostru fundamental, / Pus la îndemână / Pe polița cerului. / Întindem mereu brațele spre tine / Și ne frecăm bine cu lumină, / De ne dor oasele de-atâta fericire. // O, ce veselie / E pe pământ dimineața! / Ca într-un spălător de internat, / Când copiii iau apă în gură / Și se stropesc unii pe alții. // Deocamdată încă nu știm de unde să luăm / Și cele mai bune prosoape – / Și ne ștergem pe față cu moartea." (*Matinală*). În altă parte, imaginea vieții ca joc se asociază cu ideea poeziei ca joc, un joc desfășurat în cheie metaforică minoră, un fel de *De-a v-ați ascuns* benign, lipsit de tragismul arghezian. Jocul sorescian vorbește de imposibilitatea ascunderii naturii umane și a disimulării în actul existențial. Sorescu are darul de a spune lucruri esențiale într-o tonalitate senină, lipsită de gravitate, cu mijloacele ironiei și ale parodiei, adeseori în joacă. Este un mod propriu al poetului de a vedea și interpreta lumea, existența și poezia prin prisma jocului, de a vorbi despre teme serioase într-o manieră ludică și ironică. Chiar dacă tratează lucrurile într-un registru familiar, definit de elemente ironice, ludice și parodice, dincolo de aparențe, în subtext, se întrevede seriozitatea funciară a poetului, prin prisma căreia privește lumea: „În *Poeme* (1965) se remarcă numaidecât familiaritatea tratării unor teme filosofice (…) Nu-i vorba de bagatelizare, fiindcă poetul ia foarte în serios problemele." (MANOLESCU, 2008, 1033). Poezia devine un spațiu al discuției și confesiunii, sub aerul jocului și experimentului existențial, un teritoriu în care ontologicul se întâlnește cu esteticul într-o aventură a deconstrucției. Iată un fragment: „Am legat tristețea la ochi / Cu un zâmbet, / Și tristețea m-a găsit a doua zi / Într-o iubire. // Am legat soarele la ochi / Cu nopțile mele / Și i-am spus să mă găsească. // Ești acolo, a zis soarele, / După timpul acela, / Nu te mai ascunde. // Nu te mai ascunde, / Mi-au zis toate lucrurile / Și toate sentimentele / Pe care am încercat să le leg / La ochi." (*Am legat...*). Mitologia, în interpretarea lui Sorescu, devine un subiect anecdotic-prozaic, într-o lectură parodică, nu lipsită de grație. Mitologica Leda, frumoasa pe care o seduce Zeus deghizat în lebădă, este o temă fecundă în arta lumii, de la picturile lui Leonardo și Michelangelo până la

poemul lui Yeats[1] și la arta contemporană. Sorescu reinterpretează mitul și ne oferă o Leda ușuratică, imagine a fecundității universale, într-o metamorfoză deconstructivă, demitizantă și pitorească, desenată cu umor și ironie complice, în limbaj colocvial: „Leda trece surâzând / Printre lucruri / Și se culcă / Cu fiecare. // Gardului i-a născut un copil / Din iederă, / Soarelui i-a născut / O floarea soarelui. // A făcut dragoste nerușinată / Cu toți boii, / În frunte cu boul Apis, / Dar, naiba s-o ia, / Nici nu se cunoaște. // Mare poamă mai e / Și Leda asta, / De aceea lumea rămâne / Așa de frumoasă." (*Leda*). Prin optica reprezentărilor domestice, soarele îi apare poetului ca un foc care trebuie întreținut spre a nu se stinge, cu „vreascuri", cu forme ale creației, inclusiv cu viețile oamenilor. Este un mod alegoric de a afirma comuniunea universală a creației, bazată pe sinergia forțelor și a elementelor, dezvoltat într-un limbaj familiar, depoetizant, din care nu lipsesc expresii colocviale precum „în orice caz", introduse în poezie de Geo Dumitrescu și folosite în poemele anilor '40: „Mai aruncați niște vreascuri / În soare, / Am auzit c-o să se stingă / Peste câteva miliarde / De ani. // Și dacă nu mai sunt vreascuri, / Aruncați în soare / Câmpiile care ar fi putut foarte bine / Să fie păduri, / Munții, luna și cerul / Care nici nu știm sigur dacă sânt / Păduri. // În orice caz, / Mai aruncați ceva în el, / Niște vreascuri, / Niște vieți." (*Focul sacru*). Intuiția îl ajută pe autor să vadă poezia pretutindeni, să simtă potențialul poetic al tuturor lucrurilor, de la mituri, intens exploatate estetic în istoria culturii universale, până la aspectele comune ale realității. „Imaginația aleargă printre mituri și întâmplări, descoperind poezia acolo unde ne-am aștepta mai puțin." (SIMION, 1978, 277). O ironie amabilă la adresa poeziei se dezvoltă într-o imagine desprinsă din teatrul absurdului, care trimite la Eugen Ionescu, dar și la poezia demitizantă din deceniul cinci: „În fiecare seară / Strâng de prin vecini / Toate scaunele disponibile / Și le citesc versuri. // Scaunele sânt foarte receptive / La poezie, / Dacă știi cum să le așezi. // De aceea / Eu mă emoționez, / Și timp de câteva ore / Le povestesc / Ce frumos a murit sufletul meu / Peste zi. // Întâlnirile noastre / Sânt de obicei sobre, / Fără entuziasme / De prisos. // În orice caz, / Înseamnă că fiecare / Ne-am făcut datoria, / Și putem merge / Mai departe." (*Capriciu*). Deschiderea poetului spre temele mari într-o formulă care reunește ironia, parodia și absurdul și care trece de teritoriul liric în cel al antipoeziei îl determină pe un critic să descopere poeziei soresciene filiațiuni pe de o parte cu opera ionesciană, radiografie critică a absurdului care guvernează lumea, pe de altă parte cu spiritul caragialian, personalizat în Mitică și în miticism:„La Marin Sorescu încântă acest miticism grandios căruia i-a dat în teatru o dimensiune universală Eugen Ionescu." (CROHMĂLNICEANU, 1981, 77)

Ca și în cazul lui Geo Dumitrescu ori chiar al lui Tonegaru, în spatele poetului aparent detașat de lume, se ascunde un spirit profund și sensibil, care trăiește acut drama existenței și a tuturor lucrurilor, dar care își deghizează trăirile sub masca ironiei, a parodiei și a jocului. Dincolo de scenariile lui ironice și ludice, se ascund teme grave, precum viața și moartea, cea din urmă fiind o prezență recurentă și la Sorescu, însă fără tragismul din poezia interbelică sau din poezia, de pildă, a unui Ion Caraion, poet sumbru, de factură expresionistă, membru al generației deceniului cinci. Într-un poem sorescian, moartea este o prezență concretă, care strică ordinea și coerența existenței prin tensiunea pe care o imprimă asupra conștiinței. În ciuda gravității ei, tema, constantă a poeziei din toate timpurile, se obiectivează într-un text

[1]Iată, spre comparație, sonetul *Leda and the Swan* al marelui poet irlandez: „A sudden blow: the great wings beating still / Above the staggering girl, her thighs caressed / By the dark webs, her nape caught in his bill, / He holds her helpless breast upon his breast. // How can those terrified vague fingers push / The feathered glory from her loosening thighs? / And how can body, laid in that white rush, / But feel the strange heart beating where it lies? // A shudder in the loins engenders there / The broken wall, the burning roof and tower / And Agamemnon dead. Being so caught up, // So mastered by the brute blood of the air, / Did she put on his knowledge with his power / Before the indifferent beak could let her drop?"

simplu, discursiv, ca o narațiune colocvială, minimalizantă, care pare să alinieze totul într-o ordine a banalului și a derizoriului. Gravitatea persistă însă în subtext, în arhitectura stratificată a poemului lui Sorescu, dezvoltat, aparent, ca o farsă: „Un fluier țipă deodată / În spatele unui trecător / Al cărui trup se umple de rumeguș / Ca un copac, când simte / În marginea pădurii / Gaterul. // Totuși să nu-ntorc capul – își spune omul – / Poate e pentru altcineva. / În orice caz, să am un răgaz / De câțiva pași. // Fluierul se-aude strident / În spatele tuturor trecătorilor / Care se fac vineți, galbeni, verzi, roșii / Și merg înainte țepeni, / Fără a întoarce capul. / Poate e pentru altcineva – / Gândește fiecare – / Ce-am făcut eu decât / Un război, două războaie? / Mâine am nuntă, / Poimâine-mi naște soția, / Răspoimâine-mi îngrop părinții – / Am atâtea treburi pe cap, / Nu poate fi pentru mine." (*Fluierul*). Într-un alt scenariu de natură deconstructivă, în termenii parodiei și ai jocului, poetul se transferă în ipostaza unui Don Quijote modern, ale cărui mori de vânt sunt idealurile cotidiene, în timp ce rolul scutierului este jucat de cuier: „E Sancho Panza, nobil scutier, / Preabunul și-ncercatul meu cuier. / El dimineața-ntinde-o mână, / Din somn mă scoate ca din lână. // Atent m-ajută să mă-mbrac / Întâi c-o platoșă de-oțel, apoi cu una de bumbac: / Să par pe dinafară slab și moale / Și să induc morile în eroare." (*Don Quijote și Sancho Panza*). Un apocalips parodic imaginează transformarea creației într-un imperiu de hârtie, sortit, în cele din urmă, pierii. Este o ironie culturală, metatextuală, la adresa civilizației în Galaxia Gutenberg, care tinde să fie copleșită de informație sub dominația cuvântului scris. Ludicul are, cum deseori se întâmplă la Sorescu, un substrat satiric, care îi privește, în special, pe scriitori, spre care poetul lansează, de altfel, o subtilă ironie. Poemul transcrie o apocalipsă postmodernă, de hârtie, o satiră livrescă, în dezvoltare suprarealistă, pe o coordonată ludică, a neseriozității și a relativității, decurgând parcă, în spirit, din paginile unui Geo Dumitrescu sau Tonegaru: „S-a anunțat, cred, la apocalips, / Nu țin bine minte, / Că un mare uragan de hârtie / Se apropie din direcția N.-V. / Și din toate direcțiile. // Uraganul va pustii totul în calea sa, / Prefăcând totul în hârtie. // Copacii se vor transforma în hârtie, / Animalele în hârtie, / Aurul în hârtie. // Oamenii vor țipa de groază, / Și țipetele lor / Vor deveni pe loc șerpi de hârtie, / Și apoi ei înșiși se vor desface hârtie: / Hârtie de împachetat, hârtie de plicuri, / Hârtie de saci, / Hârtie de biblie, / Hârtie de țigarete. / Și mai ales ziare. // Unii vor deveni articole de fond, / Alții vor intra în problemele / Industriale ori agrare, / Alții vor trece la pagina externă. / Scriitori care nu s-au ratat încă, / Din lipsă de spațiu, / Se vor rata în primii cinci cuadrați. / Ce să mai lungim vorba: / Va fi un uragan și o hârtie / Mondială." (*Hârtie*). Într-o viziune ingenioasă, ludică, dar un ludic grav, pe fondul conștiinței tragice a existenței, viața e un joc de șah care implică o strategie trăită la limita disperării, dar și multe necunoscute, care țin de strategia adversarului. Este o confruntare, în ciuda unei mis-en-scène cu aer de joc, pe viață și pe moarte, cu un adversar misterios, numit „el", Dumnezeu sau destinul. „El" dă șah partenerului, care se apără cu spiritul, cu cartea, cu sufletul și sentimentele, iar jocul este asistat de chibiți, precum familia, soarele, luna și alții. Viața și moartea ca joc obiectivează o viziune desacralizată, deconstruită asupra lumii, cu ascendențe tot în poetica anilor '40: „Eu mut o zi albă, / El mută o zi neagră. / Eu înaintez cu un vis, / El mi-l ia la război. / El îmi atacă plămânii, / Eu mă gândesc un an la spital, / Fac o combinație strălucită / Și-i câștig o zi neagră. / El mută o nenorocire / Și mă amenință cu cancerul / (Care merge deocamdată în formă de cruce), / Dar eu îi pun în față o carte / Și-l silesc să se retragă. / Îi mai câștig câteva piese, / Dar, uite, jumătate din viața mea / E scoasă pe margine." (*Șah*). Dimensiunea parodică a poeziei lui Sorescu, accentuată uneori, subtextuală alteori, este o componentă fundamentală a formulei antipoetice pe care o promovează Sorescu, în care mai intră umorul, ironia, propensiunea ludică. Conștiința tragică a poetului complică însă, în viziunea unui comentator, parodia dând antipoeziei pe care o generează o semnificație mai complexă și o

identitate poetică proprie: „Dar parodia trebuie înțeleasă și ca formă de antipoezie, una din obligațiile ei fiind aceea de a ataca poezia în genere, cea oficială sau considerată poezie la un moment dat. Deja cu *Poeme*, aduce propriile interpretări inversate, paradoxale sau corectate ale unor mituri universale și naționale privind creația lumii, arta, moartea, destinul, raportările generale ale omului cu relativul și absolutul, aproapele și departele, efemerul și eternul, idealul și fenomenalul, ideea și materia. Poemele culegerii stau sub semnul ironiei, umorului, ludicului și experimentului, dar fantezia ascunde uneori grimasa tragică; se demitizează și se persiflează cu disperarea conștiinței propriei condiții precare de ființă limitată și ignorantă printre ființe așișderea (...) Și astfel, parodia începe să se confunde cu obiectul ei, ba chiar și cu ironia. Volumul marchează și începutul unei direcții locale a antipoeziei." (POPA, 2008, II, 434)

Aventura poeziei ca act deconstructiv și postmodern continuă la Marin Sorescu în *Moartea ceasului* (1966), o nouă colecție de poeme ingenioase, care atacă teme fundamentale în aceeași viziune ironică și parodică, în contexte circumscrise spiritului ludic. Într-o tentativă de ascensiune spirituală, comunicarea religioasă devine la el o discuție glumeață cu sfinții, pe care îi interpelează prozaic și colocvial, într-un fel de joacă și coabitare senină cu sacrul. Față de poemele cu sens religios din perioada interbelică, față de trăirile intense și tensionate ale lui Arghezi, de experiențele mistice ale lui Voiculescu ori Nichifor Crainic, interpelarea soresciană se situează în plină parodie. O atare viziune nu urmărește însă coborârea în deriziune a unei teme esențiale, ridiculizarea aspirației spre comuniune cu transcendența, ci traduce programul estetic asumat de poet de aducere a poeziei în firescul existenței, printr-un act de demitizare și depoetizare. Mergând înapoi pe firul timpului, redescoperim rădăcinile unui astfel de demers în poezia anilor '40. Poetul vorbește cu sfinții cu o dezarmantă candoare copilărească: „Sfinților, / Primiți-mă în rândul vostru / Măcar ca figurant. // Voi sânteți bătrâni, / Poate-au început să vă doară anii, / Zugrăviți pe ființa voastră / În atâtea etape. // Îngăduiți-mi să-ndeplinesc / Treburile mai neînsemnate / Din firide și ocnițe. // Aș putea, de pildă, / Să mănânc lumină / La Cina cea de taină, / Și să suflu în aureolele voastre / După ce se termină slujba. // Iar, din când în când, / La distanță de-o jumătate de perete, / Să-mi fac mâinile pâlnie la gură / Și să urlu, o dată pentru credincioși / Și o dată pentru necredincioși: / Aleluia! Aleluia!" (*Rugăciune*). În spiritul parodic sorescian, moartea face parte din firescul existenței, coabitează cu viața într-un mod cât se poate banal. Absurdul suprarealist devine un instrument al unui adevăr imuabil, de esență tragică, transfigurat într-un scenariu care imită viața, fără sentimente și fără complicații. Cu Sorescu, moartea, temă copleșitoare a poeziei, coboară în derizoriu, într-o reprezentare deconstruită, umoristică, fără a-și pierde însă din sensul tragic: „Înainte de a-i lua, / Moartea le face recruților săi / O vizită medicală foarte minuțioasă. / Le controlează cu niște ciocănele de lemn / Articulațiile genunchilor, / Îi pune să zică 33, / Îi întreabă dacă au avut vreo măsea cariată / Și cum doresc să moară: / De sabie ori de cancer? / Le mai pune și alte întrebări. // (...) După ce i-a admis la vizita medicală, / Moartea le spune tuturor / Să se prezinte pe lumea cealaltă / Bărbieriți proaspăt / Și cu hrană rece pe trei zile." (*Švejk*). În aceeași manieră parodică, infernul apare la Sorescu într-o imagine grotescă, pe fondul unei viziuni de un umor negru, care adaptează reprezentarea populară la lumea contemporană. În fond, pentru poet este tot un mod de a persifla temele mari ale poeziei, de a-și bate joc cu inteligență, o inteligență amabilă, complice cu cititorul, de obiectele consacrate ale tradiției poetice. Moartea, iadul, pedepsele, chinurile și muncile veșnice devin astfel subiecte de glumă și de joacă poetică, secvențe pe o frescă umoristică zugrăvită de poetul care demontează mituri și tabu-uri, care umanizează lumea și poezia aducându-le în planul existenței și ale rațiunii, cu armele unui spirit sagace. Rezultatul este o imagine postmodernistă a iadului: „În iad păcătoșii / Sânt valorificați la

maximum. // Femeilor li se scot din cap, / Cu o pensetă, / Clamele, agrafele, inelele, brățările, / Pânzeturile, lenjeria de pat. / După aceea sânt aruncate / În clocotul unor cazane, / Să fie atente la smoală, / Să nu dea în foc. // Apoi unele / Sânt transformate în sufertașe / Cu care se cară la domiciliul dracilor pensionari / Păcatele calde. // Bărbații sânt și ei folosiți / La cele mai grele munci, / Cu excepția celor foarte părоși, / Care sânt torși din nou / Și făcuți prețuri." (*Frescă*). Dimensiunea umoristică a poeziei soresciene pe fundalul unei lucidități critice care încearcă să explice lumea într-o manieră familiară l-a făcut pe un critic să vorbească de „humorul grav al lui Marin Sorescu" (CROHMĂLNICEANU, 1981, 75).

O trăsătură de identitate estetică a lui Sorescu o reprezintă faptul (v. *supra*) că, în ciuda mijloacelor specifice de transfigurare poetică, joc, ironie, parodie, persiflare, forme ale deconstrucției postmoderne, poezia sa tratează teme grave ale reflecției lirice și ale existenței. Nu altfel se întâmpla în poezia deceniului al cincilea. Deseori, însă, la Sorescu, poemele sunt construite pe un fond tragic, mascat de inteligență, umor ori de grotesc, fond care lipsește la poeți precum Geo Dumitrescu ori Tonegaru. Poezia își revelează, în originala formulă retorică soresciană, natura de meditație existențială: „Ce surprinde acum este deschiderea mai mare a poemului spre gravitatea existenței. Mica poantă înveselitoare rămâne în umbră, râsul fin nu mai înșeală asupra asupra naturii serioase a meditației. Sorescu nu mai arată nici o ezitare în fața marilor teme." (SIMION, 1978, 276). În acest context, după cum explică un poem, viața este o problemă de „contabilitate", un calcul laborios, făcut la sfârșit, compus din reușite și eșecuri, care se anulează reciproc, o sumă de posibilități și mai puțin de împliniri, sub semnul destinului, cu multe necunoscute, dintre care cea mai mare și mai tulburătoare este viața de apoi: „Vine o vreme / Când trebuie să tragem sub noi / O linie neagră / Și să facem socoteala. // Câteva momente când era să fim fericiți, / Câteva momente când era să fim frumoși, / Câteva momente când era să fim geniali. / Ne-am întâlnit de câteva ori / Cu niște munți, cu niște copaci, cu niște ape / (Pe unde-or mai fi? Mai trăiesc?). / Toate acestea fac un viitor luminos – / Pe care l-am trăit. // O femeie pe care am iubit-o / Și cu aceeași femeie care nu ne-a iubit / Fac zero. // (...) Și, în sfârșit, o soartă / Și cu încă o soartă (de unde-o mai fi ieșit?) / Fac două (Scriem una și ținem-una, / Poate, cine știe, există și viață de apoi)." (*Contabilitate*). Revenind la poema de mai sus, care vede viața și moartea ca pe o temă de contabilitate, viziunea asupra predestinării este, în substanța ei, tragică. În alt univers poetic, cel arghezian, tragismul temei morții, tratat tot în cheia retorică a jocului, se traducea într-un poem memorabil (*De-a v-aţi ascuns*), pus sub semnul revoltei și al resemnării: „Așa e jocul / Îl joci în doi, în trei / Îl joci în câte câţi vrei, / Arde-l-ar focul!". În viziunea ludică a lui Sorescu, într-un alt scenariu (*Popice*, volumul *Moartea ceasului*), viața e un joc de popice, în care cineva aruncă bilele în oameni şi-i doboară. Este o altă imagine a destinului, guvernat de o instanţă misterioasă („El", „Cineva"), care se joacă cu oamenii, într-un joc cinic şi crud, sub semnul absurdului, pe care aceştia sunt sortiți să-l piardă, poemul în cauză sugerând „fatalitatea limitei". (SIMION, 1978, 276). În formă, prin formula depoetizantă, prin coborârea în prozaic şi banal, poemul leagă poezia de experienţele deconstructive ale poeţilor patruzecişti. Iată versurile: „Fără îndoială, pământul / Este o mare / Popicărie. // Pentru că nu sânt suficienţi / Copaci, / Oamenii stau şi ei / În picioare. // Cineva aruncă bilele / De departe / Şi înseamnă cu cretă / Pe cele doborâte. // E un joc de societate, / Desigur, / Tot atât de frumos / Ca şi armele clasice. // Totul e calculat dinainte / Cu o mare precizie, / Numai noi, naivii, / Mai umblăm pe la policlinici. // I-auzi stelele huruind / Înapoi pe banda rulantă, / Deseară vor fi la orizont." (*Popice*). Actul de deconstrucție al poeziei, umorul, absurdul, spiritul parodic combinat cu apetitul ludic, promovarea antipoeziei ca formulă poetică depășesc în ordinea unei filiațiuni poetice posibile, nu neapărat conceptualizate programatic, ci poate chiar subconștiente, experiența postavangardistă a deceniului al cincilea, poetica și

producțiile suprealiste, realizând o conexiune și mai îndepărtată temporal, dar într-o continuitate sugerată de versurile lui Sorescu, cu literatura urmuziană. Un critic a semnalat această acoladă posibilă, propunând o perspectivă hermeneutică în exegeza soresciană: „Dar, după cum putem vedea, în egală măsură, Marin Sorescu se trage și din Urmuz. Miracolul poeziei sale are loc la acest greu imaginabil punct de întâlnire a sensibilității metafizice cu spiritul ludic și gustul absurdului împins la ultima limită." (CROHMĂLNICEANU, 1981, 76).

Perspectiva destructurantă asupra temei destinului şi a morţii, generată prin abordarea parodică şi prin aerul de detaşare ironică, se dezvoltă pe fondul conştiinţei tragice care definește o mare parte din poemele soresciene, cel puțin din primele volume, în ciuda veseliei şi seninătăţii lor aparente. Plecând de la paradigma *homo ludens*, Sorescu e un *poeta ludens* care pare că se joacă de-a poezia, cu temele ei fundamentale, care spune adevăruri grave într-o manieră neobișnuită în raport cu importanța lor ontologică. În felul acesta, revelațiile poetice livrate în cheia minoră a exercițiului ludic, care exprimă, în fapt, o deghizare stilistică în acord cu o viziune desacralizantă și detabuizantă a lumii, devin mai accesibile spiritului prin coborârea lor în prozaicul, banalul și rutina existenței. Nimic din înălțimea, gravitatea și intensitatea poeziei metafizice, nimic din sfâșierea tragică a meditației poetice argheziene, de exemplu. Gravitatea și chiar tragismul subtextual al poeziei lui Sorescu, determinate de fondul ei tragic, disimulat de modul stilistic și retoric al obiectivării poetice, se nasc din revelarea celui dintâi printre hainele transparente care-l deghizează și din șocul psihologic și estetic generat de contradicția dintre ele.

Într-o imagine postmodernistă, actul creaţiei transcende limitele operei scrise către alte medii şi forme de manifestare. Printr-o transgresie din abstract în concret, creaţia literară cunoaşte o metamorfoză de statut ontologic, prin care spiritul încearcă să devină materie, într-un act de conversiune esenţială. Gândurile, ideile traduse în rânduri devin seminţe noetice care, îngropate în solul fertil al existenţei, aşteaptă să răsară, să crească în forme noi, din alt regn, sub alt regim ontic. În fond, poemul lui Sorescu este o metaforă a creaţiei, care, prin forţa ideilor şi a artei, influenţează realitatea şi existenţa, generează lumi noi şi remodelează universul. Parabolă postmodernă construită pe o viziune spectaculoasă şi originală, poemul lui Sorescu se dezvoltă formal într-o formulă prozaică, narativă, lipsită de solemnitate şi lirism, în spiritul depoetizării cultivat de poet şi al coborârii poeziei în real, în mediul concret al existenţei, la figurat, dar şi la propriu, de această dată: „Toate hârtiile mele / Le-am cărat cu braţul / Pe un câmp mare, / Le-am semănat solemn / Şi le-am arat adânc / Cu plugul. // Să văd ce-o să răsară / Din gândurile acestea, / Din bucurii, din tristeţe, din fericire / Iarna, primăvara, vara şi toamna. // Acum mă plimbam / Pe câmpul negru / Cu mâinile la spate, / Mai neliniştit cu fiecare zi. // Nu se poate totuşi. / Nici o literă să nu fi fost bună! // Precis într-o zi / Câmpul acesta se va umple de flăcări / Şi eu voi trece printre ele, solemn, / Încununat ca Neron." (*Solemn*).

Prin *La lilieci*, Marin Sorescu dezvoltă o formă de postmodernism originală, în care duce la extrem procesul de depoetizare a poeziei, de coborâre a acesteia în realul existenţei de zi cu zi. Poemul trece printr-un proces de destructurare şi prozaizare, reflectat la nivelul textului, care se transformă în naraţiune, în poveste, în instantaneu luat din viaţă. Pentru Eugen Simion, ciclul în cauză reprezintă nu numai o desprindere de poezia modernă, ci și o „sfidare" la adresa ei, prin renunțarea la abstractizare și la încifrare conceptuală și lingvistică, prin întoarcerea la epic și anecdotă, la realitatea existenței și la limbajul frust: „*La Lilieci* este o încântătoare sfidare a retoricii tradiționale a poeziei. Este și o sfidare a lirismului modern care elimină epicul, anecdoticul și abstractizează de regulă simbolurile, închide mesajul și face din limbaj un cod pentru inițiați. Marin Sorescu întoarce mănușa acestei poezii și arată

nodurile ei inestetice, pânza aspră a vieții elementare. Momentele tipice sunt trecute în niște pagini care nu fac nici un efort de a înfrumusețа faptele sau de a le transfigura cu ajutorul limbajului figurat." (SIMION, 1978, 296-297). Ciclul *La lilieci* configurează o frescă rurală, un scenariu narativ care se desfăşoară în lumea satului, format din secvenţe pitoreşti şi spectaculoase, dezvoltate prin fiecare poem. Este o poezie la limită, destructurată la extrem, care, prin reorganizarea textului, ar putea fi, la fel de bine, considerată proză. Sorescu inventează o formă de postmodernism prin forţarea experimentală a graniţelor dintre genuri, făcând un transfer de identități estetice, aducând, aproape până la confuzie, poezia în teritoriul prozei şi învestind proza cu virtuţi poetice. Privind lucrurile istoric, experimentele poetice ale lui Sorescu pot fi relaționate cu procesul de depoetizare a poeziei, de coborâre a acesteia în real şi prozaic din deceniul al cincilea. Sorescu îl duce mai departe, printr-o formă de deconstrucţie originală, prin excelenţă inovativă, la nivelul poeziei deceniului al şaptelea, încă debitoare canonului modernist. Actul sorescian de depoetizare dusă la extrem singularizează ciclul *La Lilieci* în peisajul liric românesc postbelic, făcându-l „poate cel mai radical volum de versuri tipărit după război." (NEGRICI, 1978, 159). Semnalând dispariția oricărei intenții „artistice" a autorului, în materie de limbaj liric și de organizare compozițională, inexistența „mecanismului parabolic" în cadrul depoetizării poeziei, același critic apreciază natura și efectele acesteia: „Încât depoetizarea e, realmente, năucitoare și radicalitatea șocului ei e greu de suportat de cititorii și exegeții cu nobile prejudecăți estetice." (NEGRICI, 1978, 160). Poezia lui din acest ciclu bizar şi spectaculos este, în esenţă, o formă de *antipoezie* într-un spaţiu şi timp încă dominate de poezia canonică. Un critic consideră chiar *La Lilieci* drept „cea mai importantă experiență antipoetică postbelică". (POPA, 2009, II, 435). Un altul, subliniind paradoxul unei identități poetice împărțite între tradiționalism în spirit și tematică și o subliniată vocație a modernității și a deschiderii spre inovare, îl consideră pe Sorescu: „poetul cel mai «modern» al generației sale". (IORGULESCU, 1978, 146). Iată o mostră din acest ciclu: „Nicăieri nu mănânci o varză cu carne / Mai gustoasă ca-n cimitir, / De ziua morţilor, când se face pomană / Şi toate femeile vii se întrec în de-ale mâncării. // Masa e-ntinsă pe iarbă, la umbra bisericii / Crăpate, de-a răzbit aproape de sfinţi crăpătura / Şi când bate crivăţul, iarna, cred că le degeră colacii de lumină care le strâng tâmplele. / Pe costree şi troscot se-ntind ştergarele de cânepă, / Ţinute, să nu le ia vântul, de strachini şi oale smălţuite, / Unele se vor împărţi la urmă, poate apucaţi şi voi, mare e Dumnezeu. / Dar mai e până-atunci, ne ghiorţăie maţele, ni s-a lipit burta de şale. Ce face popa ăla, de-ntârzie? / Toţi s-au aşezat jos, aproape turceşte, / Femeile dau peste mâna copiilor care n-au răbdare. / Apare ţârcovnicul, lumea se ridică-n picioare, cinstind intelectualul, / Se aude troznet de oase rupte de muncă." (*La lilieci*).

BIBLIOGRAPHY

Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii*, Editura Univers, Bucureşti, 1995
Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie*, Editura Eminescu,Bucureşti, 1972
Compagnon, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Editions du Seuil, Paris, 1990
Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie*, Editions du Seuil,Paris, 1998
Derrida, Jacques, *Scriitura şi diferenţa*, Editura Univers,Bucureşti, 1998
Crohmălniceanu, Ov. S., *Pâinea noastră cea de toate zilele*, Editura Cartea Românească, București, 1981
Fauchereau, Serge, *Avant-gardes du XXe siècle: arts & littérature, 1905-1930*, Flammarion,Paris, 2010
Fauchereau, Serge, *Expresionisme, dada, surréalisme et autres ismes*, Denoël, Paris, 2001

Iorgulescu, Mircea, *Scriitori tineri contemporani*, Editura Eminescu, București, 1978
Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică, I. Poezia*, Editura Aula, Brașov, 2008
Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008
Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Editura Aula,Braşov, 2002
Mincu, Marin, *O panoramă critică a poeziei româneşti din secolul al XX-lea*, Pontica, Constanța, 2007
Mincu, Marin, *Avangarda literară românească (De la Urmuz la Paul Celan)*, Pontica,Constanța, 2006
Negoițescu, Ion, *Scriitori contemporani*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994
Negrici, Eugen, *Figura spiritului creator*, Editura Cartea Românească, București, 1978
Pop, Ion, *Jocul poeziei*, Casa Cărți de Știință, Cluj-Napoca, 2006
Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. II, Editura Semne, București, 2009
Popa, Marian, *Dicţionar de literatură română contemporană*, ediţia a II-a, Editura Albatros,București, 1977
Richard, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Éditions du Seuil, Paris, 1991
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi, I*, ediția a II-a, Editura Cartea Românească, București, 1978

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi, IV*, Cartea Românească, București, 1989
Simion, Eugen, *Fragmente critice*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1997-2000
Sorescu, Marin, *Poeme*, Editura pentru Literatură, București, 1965
Sorescu, Marin, *Moartea ceasului*, Editura Tineretului, București, 1966
Sorescu, Marin, *Tinerețea lui Don Quijote*, Editura Tineretului, București, 1968
Sorescu, Marin, *Tuşiți*, Editura Eminescu, București, 1970
Sorescu, Marin, *Suflete, bun la toate*, Editura Albatros, București, 1972
Sorescu, Marin, *Descântoteca*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1976
Sorescu, Marin, *La lilieci*, Cartea 1, Editura Eminescu, București, 1973; Cartea 2, Editura Cartea Românească, București, 1977; Cartea 3, Editura Cartea Românească, București, 1980;Cartea 4, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1988; Cartea 5, Editura Creuzet, București, 1995

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

TIMOTHY FINDLEY'S'S THE WARS: FACTS, TRUTH, AND THE MIND

Monica Bottez

Prof., PhD, University of Bucharest

Abstract:The paper sets out to demonstrate that although Timothy Findley's The Wars is usually discussed as a representative novel of historiographic metafiction it differs from this genre through one important feature, namely the confidence it expresses in the artistic imagination to express truth, whether it coincides with facts or not. The article shows that what makes the novel outstanding is its affecting intensity achieved through Findley's choice of rhetorical devices, particularly his narrative technique, namely the types of narrator and event ordering he used. It analyses in detail the use of a second person metafictional narrator and a third person omniscient one for the imaginary projection that is the result of documentation and empathetic artistic recreation The author also reveals that the war is not used only as event as in the affectingly/realist front episodes, but explores the way it acquires an archetypal dimension through many cultural and literary allusions. The reader is eventually left with a notion of heroism where fact and truth do not coincide

Keywords: historiographic metafiction, narrators, biography, realism, heroism

The Wars, winner of the 1977 Governor General's Award for English-language fiction, has been acclaimed as one of the greatest novels on the First World War. For achieving this historical evocation Findley has chosen to do the biography of a young man, Robert Ross, who was 19 in 1916 but at the same time to put forth a metafictional comment on the enterprise of writing the past, which makes it a representative work of a postmodernist genre that Linda Hutcheon has called historiographic metafiction. This genre combines literary realism with its new trappings such as "tape recording, transcripts, photographs, movies, historical archives" (Hutcheon 53) with textual self-consciousness "about their medium (as language and as narrative" (Hutcheon 45).

What makes the novel outstanding is its affecting intensity given by Findley's choice of rhetorical devices, particularly his narrative technique, namely the types of narrator and event ordering he used Part One opens with a Prologue, where the third person narrator seems objective and impersonal. But the first subsection introduces a "you", a persistently recurrent pronoun throughout the novel: "All of this happened a long time ago. But not so long ago that everyone who played a part in it is dead. Some can still be met in dark old rooms with nurses in attendance. They look at you and arrange their thoughts" (10).

At first it seems that the omniscient Narrator of the Prologue may wish to involve the reader by directly addressing him or may even use "you" generically , meaning everyone or anyone, a form of involving the reader used by traditional novelists in the 18th and 19centuries..

But in the next paragraph "you" definitely becomes a persona: "You begin at the archives with photographs" (11) and the reader realizes that "you" is a researcher who is endeavoring to find documentation on the young man presented in the Prologue, who now gets a name: Robert Ross.

Boxes and boxes of snapshots and portraits; maps and letters; cablegrams and clippings from the papers. All you have to do is sign them out and carry them across theroom. Spread over table tops, a whole age lies in fragments underneath the lamps. The war to end all wars.(11)

The result of digging up facts from the documents stored in the archive(s) can therefore only be fragmentary and lacunar, as there are parts "you know you'll never find" (11). And it is the role of the documentarian researcher's "mind" to find the "meaning" (13) of each fragment and to put together the fragments so as to make a coherent story and a unitary picture. The reader realizes the archives, like the researcher, are "trappings" of fictional realism, but on the other hand they have a

real life correspondence as the author confessed that he actually used the family archive of letters and documents referring to the front life of anuncle

Thus the Narrator discovers "real" photos among his findings but also confesses to being obsessed by pictures that his mind conjures up (like that in the Prologue, which will reoccur later, in the chronology of events. The most important "real" picture is taken just before Robert Ross was arrested in his burning uniform and its description is written in italics (12-13). It is the picture of a blank-eyed deserter, an officer who about a week earlier had shot Captain Leather in retaliation for his having willfully sent 40 horses to their death under a German attack and for having shot corporal Devlin who had not executed his order about the horses. In the picture Robert had also just shot private Cassles who had tried to stop him pass with the 130 horses he was taking off the front line. In order to be sure the thief deserter would be caught Major Mickle had ordered the barn which sheltered Robert and his horses should be set on fire. But the door of the barn had been locked and Robert had not been able to open it in time and had only burst through it after he had been half consumed by the flames. It is this incredible rebellious gesture that the researcher's narrative will try to elucidate, to find and understand itsmeaning

And in order to do that he must choose the mode of writing the biography of Robert Ross - fiction or non-fiction. The genre he will use is that of the historical novel, since the man whose biography he wants to achieve lived 60 years ago. Thus, like Fielding (who wrote *The History of Tom Jones*) he will assume the stance of a third person omniscient narrator, even if his omniscience is "selective" (to use Norman Friedman's taxonomy), that is restricted to access to Robert's consciousness and mind (Friedman 128-29).Therefore although most critics discuss two narrators in *The Wars,* together with Frank Davey and Linda Hutcheon I think there is only one, but who assumes two narrativestances.

The "you" researcher is also the interviewer of the two persons still alive that actually knew Robert Ross, namely Marian Turner and Lady Juliet D'Orsey, embedding their interviews as first – person narratives in the "you" story.

But the effect of this "you" narrative in that the reader tends to almost mechanically transpose the "you" into "I" , into a protagonist narrator talking to his mirror image, an „I" in disguise , a sort of „first person narrator talking to himself"(Bal 30). The effect is so strong that Mei-chuen Wang speaks about an I-narrator who addresses a researcher as "you" and thus describes the difficulties encountered by the latter in the search for Robert's past (Wang 132). We can say that a certain ambiguity arises, but the text has a strong direct impact upon the reader , who has the feeling of an /immediate contact with the interpelated persona and also feels the inclination toidentify with the addressee of the message.

However, the pronoun „you" occurs even more frequently than that, as it is used with its generic value by the „you" narrator and by the omniscient narrator in his own voice or when quoting the speech or thoughts of characters , as in the following passage:

Bates did not look at the terrain. He looked at Robert. Hare was an unknown quantity-a child in breeches with a blue scarf wound around his neck whose job it was to get them out and back alive. This – to Bates _ was the great terror of war: what *you* didn't know of the men who told *you* what to do –where to go and when. What if they were mad – or stupid? What if their fear was greater than *yours*? Or what if they were brave and crazy – wanting and demanding bravery from *you*?"(Part Three, p 119, italics mine)

Although it is quite clear that "you" generically refers to all soldiers, the reader cannot help feeling included too , and thus sharing the character's terror of being commanded by a lunatic unaware of reality or intoxicated with the myth of the hero. In the following excerpt, where Robert is in a desperate situation under German fire and is expecting to meet his death, the effect of generic"you" is that the reader feels included and identifies with the protagonist:

Robert lay out flat and started to swim on his belly through the mud...The back of his neck was like a board – waiting for the shot that would kill him.Everyone said *you* didn't hear that shot. They said if it got *you* it was silent Howthe hell did anyone alive know that?"(120, italicsmine)

The use of the pronoun "we" with a generic value has the same intensifying rhetorical effect on the reader, who feels included and involved in the various actions. Thus, whenthe researcher refers to Marian Turner's interview, he says: "She has given (on tape) the only first-hand account *we* have aside from that of Lady Juliet D'Orsey" (PI, 15, italics mine). Here,"we" refers not only to the researcher (or possibly, researchers), but to all people interested in Robert Ross, the readersincluded.

Likewise, at the end of Part IV, there is a text in italics (therefore foregrounded), which, although coming right after Lady Juliet's last sentence, has been placed there by the Researcher narrator:

Someone once said to Clive: do you think we will ever be forgiven for what we have done? They meant their generation and the war and what that war had done to civilization. Clive said something I've neverforgotten.He said:I doubt we'll ever be forgiven. All I hope is – they'll remember we were human beings.(p 158)

The passage has clearly had an impact on the Narrator's vision: in his reconstruction of Robert's biography he will try to give a picture of what it means to be human, or rather of what it means to be human in the view of various people, and of course he feels included in the general humanity and keeps reminding the reader that he/she is included too.Thus the passage is followed by a direct address to the reader: "So far, you have read of the deaths of 557,017 people, - one of whom was killed by a streetcar, one of whom died of bronchitis, and one of whom died in a barn with her rabbits"(158). It is a statement that clearly illustrates the inhumanity of the Great War in the dry way of statistics.We can also see that, like all postmodernist writers of metafictions, the Researcher narrator of *The Wars* is overtly aware of the production of his text and simultaneously of the twin process of its reception (Hutcheon45)

In this article "Memories of the Great War: Graves, Sassoon, and Findley", M.L. Mckenzie considers that these writers have established a tradition of war literature in the 20th century that uses a stark realism in depicting the horrors of trench warfare laying emphasis on the psychological effects of combat, but also giving a picture of motivation of the war and of the manner in which it was led. Diana Brydon also stresses that, "the narrator is obsessed as much by the paradoxes of how we know as by the horror of what we know" (76).

Findley's Narrator creates the historical picture by giving very precise but brief historical and geographical information on the battles and moves in which his protagonist was involved: Kemmel Hill, near Ypres in the flats of Flanders (71), Wytsbrouk near Bailleul (72, 160, 172, 180-1), St Eloi Salient (108), Wipers(172), La Chodrelle (183) even if such a critic as Evelyn Cobley considers that "references to historical reality are neither frequent enough nor sufficiently sustained to characterize *The Wars* as an illustration of Hutcheon's "historiographic metafiction" (Cobley 98). But we can remark Robert's absence from Canada's greatest military moments of the First World War: the successful defense of Ypres in 1915, the Battle of the Somme in 1916, or the capture of Vimy Ridge in 1917.As Wang underlines, this absence foregrounds Findley's antiwar tendency together with his refusal to endorse the national myth according to which the Great War marks the evolution of Canada from colony to nation, the death and deconstruction it caused being accepted as a tragic expense to be paid on the road to sovereignty (Wang 148).

The narrative of Second Lieutenant Robert Ross' life in military service begins with the picture (given in the Prologue) of Robert in the vicinity of Magdalene Wood on a mare and with a dog driving 130 horses which he had released from a train abandoned in the tracks because of the German fire. His torn lapels and the fact that he had been wandering for over a week hint at his desertion. It is a picture that the researcher confesses has obsessed him (13), and the aim of his narrative is to understand why some people called Robert a bastard and a traitor, whereas others deemed him a hero. The reader is given the facts of his research but also his imaginative and empathetic recreation of Robert's consciousness up to his final "mad, redeeming, humane, and futile act" (Moss 109)

Robert Ross was 18 when he enrolled in the army as a consequence of his feeling guilt for the accidental death of his sister Rowena, a hydrocephalic girl of 22 in a wheel chair whom Robert dearly loved and had sworn to himself to protect. Rowena is always associated with the rabbits that she endears and her death causes Robert's first rebellious gesture: his mother wants him to put the rabbits

to death, and when his sympathetic father calls a man to do it in his place he defends them attacking the man and getting badly beaten (25), a gesture that has a definite anticipatory symbolicvalue.

Robert's joining the army is an impulsive gesture, as we learn from a picture when he watches the Band playing on the Band Shell in red coats and white gloves "with a dubious expression; half admiring – half reluctant to admire. He's old enough to go to the war. He hasn't gone. He doubts the validity in all this martialling of men. But the doubt isn't articulate. It stammers in his brain"(13). Therefore he is not given to rationalizing actions andideas.

Yet, he is brave and fiercely loyal to his men. However, his loyalty is most likely weakened by acts of inhumanity, unmotivated cruel aggression he encounters among his people: Captain Rodwell shoots himself when the men of his company force him to watch the killing of a cat. Likewise, if the soldiers' slaughtering rats and mice for food can be rationally justified, "burning them alive in their cooking fires" (134) is pure evil cruelty. Rodwell is their very opposite – he had set up a hospital for injured animals: a toad, a hedgehog and a bird that he carried with him in order to protect them until they gotcured.

Another act of violent aggression is perpetrated on Robert himself, he is raped by his own men, possibly his fellow officers, in the common bathrooms of the asylum he uses for accommodation on his journey to the front. After this incident, he symbolically burns Rowena's picture that he carried with him (172) as he can no longer have the picture of her innocence amidst so much wicked violence.

Both Rowena's and Rodwell's association with animals (he was also an artist and in the trenches he drew only pictures of animals in his sketchbook) introduces the motif of nature and its creatures, that runs throughout the narrative. Robert's final identification with the horses and his choice of them over the humans is the central theme of this antiwar novel.

If the narrator Robert encounters acts of inhumanity among his men, he also encounters an act of humanity in an individual enemy. When a sudden gas attack catches him with his men on the bottom of a crater full of freezing water, they have to lie there as if dead for hours. When he finally sits up to survey their surroundings, he realizes that they are being watched by an enemy German soldier on the lip of the crater. The German allows all of Robert's men to climb out of the crater. But just as Robert is leaving, the German makes a quick motion, and Robert shoots him, thinking that the German had been reaching for his rifle. However he is horrified when he realizes that it was only for a pair of binoculars that the German had been reaching, to look at the bird flying and chirping overhead, a chirping that will haunt him everafter.

Robert's final identification with the horses is prepared by a number of images and incidents: his frequent teenager riding of his mare Meg in the company of his dog, his racing with a coyote, his tending the horses on the transatlantic journey on the *S.S. Massanabie*, his racing with the horses when a convalescent at St Aubyns. We can say that Findley presents Robert's fellow-feeling with animals as "part of the human largeness and generosity" and as recognition of "one's kinship with and duty towards all life, a recognition threatened by the 'ethics' of war" (Pirie 74).

At other times, the antiwar attitude is directly and vocally expressed. Thus Mrs. Ross weeps angrily when she hears the Bishop extolling the war at the Christmas service. She remonstrates with her accompanying lady: "I don't understand, I don't. I won't, I can't. Why is this happening to us, Davenport. What does it mean – *to kill your children*? Kill them and then…go in there and sing about it" (54).

Marian Turner is also explicit in her accusations of all the war leaders, both German and Allied, as appealing to the primitive instinct, the aggressive struggle for survival, for food:

The greatest mistake we made was to imagine something magical separated us from Ludendorff and Kitchener and Foch. Our leaders, you see. Well, Churchill and Hitler, for that matter! (LAUGHTER) Why, such men are just the butcher and the grocer – selling us meat and potatoes across the counter. That's what binds us together. They appeal to our basest instincts. The lowest common denominator. And then we turn round and call them extraordinary! (17)

To the already mentioned historical names the narrator makes references to, we can add von Richthofen and von Clausewitz, whose books Robert's fellow soldier Levitt carries with him in the trenches as he finds support in his theories on war.

The heroic ideal and the glory of war are all masculine values and the names of the fictional characters make symbolic hints at gender values. We should first mention the name of the character who becomes Robert's hero role model Taffler, a name that suggests the phrase "tough" guy. Likewise the name of Captain Leather hints at his complete emotional dryness, his men being simple pawns for him.

The names of the women who loved Robert are also emblematic Lady Barbara shares the masculine ideal of conquest after conquest, and her name obliquely alludes it is a barbarous outlook. Whereas Lady Juliet, her younger sister, shows the absolute love and devotion her Shakespearean literary archetype embodies: she never leaves Robert's side after he is brought back to England in his burnt out state (although after he recovers from his burns, he can never see, walk or make use of his judgment again). The surname of the nurse who tends him after he is arrested is associated with holy life, Virgin Mary and Ann her mother, whereasthename of Turner makes us think of a romantic streak in her character (after the painter William Turner) as indeed she sees Robert as a hero, because "he did the thing that no one else would even dare to think of doing" (16). It is a definition of heroism where fact and truth do not coincide

It is also worth remarking that, if the name of the archivist is not mentioned, her gender is clear from the beginning. The sensitiveness and empathetic capacity of the documentarian makes the reader feel inclined to think she is a woman too, but we learn he is a man just in the last but one section of Part Five(p188).

The name of Robert Ross himself carries various cultural and linguistic allusions. Thus it reminds the reader of Robert Burns, the great Scottish poet of nature, "ross" (the rough exterior of bark) is itself a part of nature, while Robert Ross was a well-known Canadian journalist and art critic, Oscar Wilde's devoted friend, lover and literary executor. But Timothy Findley drew on a real soldier for inspiration, namely his uncle, Lieutenant *Thomas IrvingFindley* or Tif (1895-1933), who served with artillery during the First World War. The family had treasured his letters and war diary and had bequeathed them to the writer. But his nephew, named after him, also often visited the ailing man and listened to his stories. Robert Ross is obviously not Tif, but he shares certain biographical aspects with him, just as the Researcher Narrator of the novel is the writer's literary equivalent or alter ego. In her article Sherrill Grace explores the links between the writer's life and the archive documents Timothy Findley used for his fictional works on the First and Second World Wars As Sherrill Grace tells us (p 24-25) Thomas Irving Findley enlisted in 1915, fought in France, where he was injured twice, and then he was invalidated out of the war in 1918. Like Robert's family, the Findleys were told that he was "missing in action", but he was rescued by French troops and hospitalized. Though his life was saved and he could return home where he married and had a family, he never fully recovered and died at the agethirty-eight.

But reading uncle Tif's first hand testimonies was not enough for Timothy Findley. In order to understand the terrible conditions and excruciating suffering "the soldiers faced waiting days on end in the water-filled, rat-infested trenches of the First World War (Grace 24), he tried spending a cold, wet November night in one of the ditches he dug on Stone Orchard, his farm North of Toronto. Although he could not resist the whole night and retreated to the house before morning, this incident did give him a firsthand experience of what it must have felt like to be in the muddy trenches of the First World War. Here is his description of the flats of Flanders surrounding Ypres:

The mud…Mud must be a Flemish word. Mud was invented here….When it rains (which is most constantly from early September through to March, except when it snows) the water rises at you out of the ground. It rises from your footprints – and an army marching over a field can cause a flood. In 1916, it was said that you 'waded to the front'. Men and horses sank from sight. They drowned in mud. Their graves, it seemed, just dug themselves and pulled them down. (72)

We are similarly impressed by the empathetic detailed recreation of Robert's sensuous stream of consciousness when he has to jump into the crater with his men at the insensible order of the theoretic Captain Leather, when an unexpected German gas attack envelops them:

8:50 a.m… most landed helter skelter on top of one another in the water.

In seconds there was nightmare. All too quickly they discovered they could not touch the bottom. Three of the men could not swim. One man had broken both his legs in the fall….For a

moment they ceased to be soldiers and became eight panic-stricken men who were trapped in the bottom of a sink hole, either about to be drowned or smothered to death with gas. Eight men and one mask….(124)

1 p.m.

Robert slowly tilted his hand to one side. He had lain completely still for three hours. The back of his neck was numb (127)

It is an episode that testifies not only to Robert's power of endurance, but also to his efficiency. He saves himself and his men due to his knowledge of physics "coming unbidden into [his] mind from a dull winter classroom" (126), namely that piss can neutralize poisonousgas.

As John Moss has stressed, Findley has achieved an unequalled overall picture of "the sheer carnage and waste, the desolation and depravity of corpse piled upon corpse upon corpse, the mutilations and putrefactions of flesh, and always the mud, and the shifting earth, the flames, the gas" (Moss109).

However, the war is not used only as event as in the affectingly realist front episodes referred to above, the war acquires an archetypal dimension through many cultural and literary allusions. The narrator naturally mentions the names of the famous war poets Siegfried Sassoon and Robert Graves, of Joseph Conrad and Virginia Woolf and of D.H. Lawrence, who was a conscientious objector married to a German woman related to an outstanding militaryleader.

But I was struck by a recurrent, yet unobtrusive allusion to Joyce. Thus we are told that Mrs. Ross was struck blind at the news of her son being reported "missing in action "on the sixteenth of June (180) and further that the German attack on Bailleul took place on the same day (181). The sixteenth of June has been called "Bloomsday" on account of the fact that the action of James Joyce's *Ulysses* encompasses the events that happen in the protagonist's life on that single day Consequently the reader cannot fail to notice that Robert, like Leopold Bloom in the Lying-in Hospital episode, is respectful of the sanctity of life,. This episode echoes "The Oxen of the Sun" section in the *Odyssey* where Ulysses' men slaughter the hallowed cattle of the Sun god, Helios, whereas he keeps apart, showing a piety that includes all forms of life.

Moreover the Narrator had already hinted at the famous Greek epic in his comment about the fate of the pistol Robert had asked his father to send him: "Many telegrams and letters were passed back and forth about this pistol. Would it be a Webley or a Colt? – a Browning or a Savage? Its fate,like the fate of Leopold Bloom's bar of soap, became a minor Odyssey" (36).

It is noteworthy that it is an inanimate object, not a man, that becomes the protagonist of the odyssey in Findley's novels, but it is an object that perfectly symbolizes all the violence and cruelty of the war. The recurrent allusion to Joyce reveals that the modernist writer's ironic epic had a radiating significance for the author, a significance which is stressed by Dieter Fuchs:

Fusing the cultural memory from the archaic past with a strictly realist presentation of contemporary life, Joyce's *Ulysses* alludes to the Trojan War as an archetypal counterpart of the Great War …In this respect, Ulysses may be considered a satire on the timeless stupidity, complacency and self-destructive disposition of mankind. (Fuchs. "James Joyce's Trojan Hobby-Horse…")

We should also underscore that, like Joyce's *Ulysses*, Findley's novel ends on an affirmative note. It closes with the description of a photograph of Robert and Rowena with Meg. On its back is written: "Look! You can see our breath!' And you can" (191). Therefore, through the process of writing the "you"-narrator, that is the researcher, and his imaginative creative mind, together with the reader, through the process of reading, have breathed lifeinto the fictional character of Robert as an unorthodox hero, and have resurrected together a whole historical picture.

BIBLIOGRAPHY

Bal, Mieke. *Narratology.Introduction to the Theory of Narrative*.Second edition. Toronto, Buffalo, London:University of Toronto Press, 1997.

Brydon, Diana. "A Devotion to Fragility: Timothy Findley's *The Wars",World Literature Written in English***,** Volume 26, 1986 - Issue 1, 75-84, Published online: 18 July 2008, https://doi.org/10.1080/17449858608588961.

Cobley, Evelyn *Representing War: Form and Ideology in First World War Narratives*. Toronto: U of Toronto P, 1994.

Findley, Timothy. *The Wars*.Penguin Books, Penguin Canada, 1997.

Friedman, Norman. "Point of View in Fiction", Philip Stevick (ed), *The Theory of the Novel*. New York: Free Press (Macmillan), 1967, 108-138.

Fuchs, Dieter."James Joyce's Trojan Hobby-Horse: The Iliad and the Collective Unconscious Ulysses"*Philosophy, Social and Human Disciplines*, 2013, vol. II, 11-17. http://www.apshus.usv.ro/arhiva/2013II/001.%20pp.%2011-18.pdf

Grace, Sherrill. "Timothy Findley's Wars", *Caliban French Journal of Canadian Studies* 53, 2015, 17-38**.**https://journals.openedition.org/caliban/951.

Hutcheoon, Linda. *The Canadian Postmodern*. Toronto, Oxford, New York: Oxford University Press, 1988.

McKenzie*, M. L. "Memories of the Great War: Graves, Sassoon, and Findley". University of Toronto Quarterly*, Volume 55, Number 4, Summer 1986, pp. 395-411. https://doi.org/10.3138/utq.55.4.395www.utpjournals.press/doi/abs/10.3138/utq.55.4.395 Moss, John."Timothy Findley" in *A Reader's Guide to the Canadian Novel*.Second edition. Toronto: McClelland and Stewart, 1987, 108-118.

Pirie, Bruce. "The Dragon in the Fog: 'Displaced Mythology' in 'The Wars." *Canadian Literature* 91 (1981): 70-79.

Wang, Mei-chuen**"**Genre, Narrative, and History in Timothy Findley's The Wars", 2010, https://mafiadoc.com/genre-narrative-and-history-in-timothy-findleys-the-wars_59ce53b51723dd6ec100914b.html

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE RULES OF FICTION IN THE ROMANIAN APOCRYPHA

Carmen Oprișor

Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract:In the works of the Romanian Middle Age writers we can hardly speak about a distinct artistic purpose. Still, there is a religious and historical literature where the aesthetical intention is visible, but it has less importance than other discourses. The Apocrypha are similar to fairy tales because of two main reasons: they use stereotype wording and they are meant to entertain. But these writings also offer moral advice and good education for the public of those times. The books contain rich information and the stories we find there have different variants. The research on these variants has proved these books were spread in many countries and they were useful for many generations along the centuries. In the Romanian Apocrypha, we identify Slavonic and Greek influences. Some of these apocryphal stories can be defined as parables, fables or short narratives based on a single epic nucleus. Alexandria, Varlaam and Ioasaf, Sindipa, the Erotocrit and others like these are novels whose structure is more complex. Legends like The fall of the Angels, The Giants, Cain and Abel, Solomon etc. are numerous, too. These narratives are very important because they have preserved plenty of literary motives and topics that have circulated on large territories and they have enriched the content of many cultures of this part of Europe.

Keywords: The Apocrypha, influences, literary characteristics, narrative structure, variants.

Statutul ficțiunii în cărțile apocrife românești

În operele scriitorilor români din perioada medievală cu greu putem vorbi de intenționalitate artistică distinctă. Totuși, există o literatură istorică și religioasă în care este vizibilă și finalitatea estetică, dar ea este nu este atât de vizibilă în raport cu alte tipuri de discurs. Cărțile apocrife sunt asemănătoare basmelor din cel puțin două motive: ele folosesc formulări stereotipe și au ca scop delectarea. De asemenea, aceste scrieri oferă publicului din vreme povețe morale și multe alte învățături. Cărțile au un bogat fond informativ, iar povestirile pe care le aflăm acolo se prezintă sub diferite variante. Studiile întreprinse asupra acestor variante au dovedit că scrierile apocrife erau răspândite în mai multe țări și, vreme de mai multe secole, ele au fost de folos mai multor generații.

Legăturile principatelor românești cu fostul Imperiu bizantin au avut un rol important în definirea identității noastre spirituale și, mai mult decât atât, ne-au condus la adoptarea unei anumite politici prin care provinciile românești au căutat să se apere de agresiunile externe, cea mai de temut venind din partea imperiului otoman.

Contactele cu Bizanțul au început încă din epoca organizării statale și, după cum afirmă istorici români precum Nicolae Iorga și cercetători ai istoriei noastre literare, (Nicolae Cartojan, Ștefan Ciobanu) scopul domnitorilor români era de a găsi o formă de organizare religioasă pentru provinciile românești pe temelii ortodoxe și de a se afilia unui mare centru de cultură, cum a fost Constantinopolul.

Creștinarea poporului nostru se produce devreme, dar, din păcate, nu avem suficiente date care să ateste modul în care acest proces s-a desfășurat în timp. Există informații privitoare la misionari ai bisericii care predicau în latină pe meleagurile de la nordul Dunării. Printre ei se numără gotul Ulfila sau martiri precum Sava, cel ucis de vizigoți și cei patru

martiri din secolul al IV-lea de la Niculițel: Zotikos, Attalos, Kamasis și Philippos, despre care aflăm însemnări în textele din *Istoria României* și pe care îi pomenește istoricul literar Manuela Tănăsescu. Nu există îndoieli legate de creștinarea românilor încă din primele secole ale erei noastre și de faptul că biserica răsăriteană a constituit un sprijin în desăvârșirea acestui fenomen până când am ajuns să beneficiem de o formă instituționalizată a religiei.

Manuela Tănăsescu aprecia că, „dacă pentru latinii de la cotul Carpaților, Roma a fost mama, doica lor a fost Bizanțul. Și se poate bănui că o minimă organizare bisericească trebuie să se fi produs mai ales în timpul domniei lui Justinian, oricum, înainte de venirea slavilor, dovadă ortodoxismul păstrat cu încăpățânare de transilvăneni”.[1]

Întărirea relațiilor cu biserica răsăriteană este dovedită, mai târziu, și de cererile pe care le fac domnitorii români de a aduce în țară prelați greci tocmai pentru o mai temeinică organizare administrativă a bisericii noastre. În 1359, Alexandru Basarab îl aduce în țară pe Iachint, un episcop grec, pe care îl pune mitropolit, după ce se adresase în acest sens Patriarhiei din Constantinopol. Apoi, fiii domnilor și ai boierilor din Principate au fost crescuți și educați în marele centru al Constantinopolului, cutumă care s-a respectat vreme de secole, chiar și după ce acesta a căzut sub stăpânire turcească. Din această metropolă cosmopolită domnii așteptau să primească învestitura pentru a se urca la tronul Moldovei sau al Țării Românești.

Legăturile cu tot ce însemna cultura greacă s-au intensificat după prăbușirea Constantinopolului. Nicolae Cartojan susține că Radu cel Mare l-a așezat în scaunul Patriarhiei pe Nifon, după ce, mai întâi, îl salvase de închisoare, iar domnitorul Vasile Lupu a introdus studiul limbii grecești în învățământul nostru. Tot mai multe mănăstiri, cu moșiile și cu avutul lor, au fost închinate Muntelui Athos.

Constantin Cantemir, deși mai puțin știutor de carte, l-a adus pe Eremia Cacavela să le fie dascăl fiilor săi, iar Dimitrie Cantemir a avut numai cuvinte de laudă la adresa lui, mai ales când îl introduce ca personaj al romanului său, *Istoria ieroglifică,* personaj care strălucește prin înțelepciunea sa. Dascălul grec era o persoană foarte instruită, era cunoscător al mai multor limbi, printre care latina, greaca veche, neogreaca și germana și, de asemenea, avea solide cunoștințe atât despre Sfânta Scriptură cât și despre alte științe.

Un lucru este demn de reținut în ceea ce privește evoluția culturii grecești și influența covârșitoare pe care a exercitat-o asupra întregii Europe: după căderea Constantinopolului, o mare parte dintre nobili, reprezentanți ai clerului și alți oameni de cultură au luat calea exilului pentru a se salva de la măcelul declanșat de otomanii cuceritori. Ei s-au stabilit în cetățile Italiei și afluxul de învățați care au venit din Imperiul bizantin impulsionează viața culturală a acestor cetăți în care începe să crească interesul pentru studiul clasicismului elen. Astfel, numeroși oameni de cultură greci au ales să devină dascăli în Occident, după prăbușirea imperiului lor.

Nicolae Iorga îi amintește pe Manuil Agallos, Dimitrie și Mihail Asanis, Dimitrie Paleologul, Andronic Spandonis, Gheorghe Ducas Armenis și pe alții, despre care mărturisește că au adus cu dânșii în Occident „o cunoaștere a limbii grecești clasice, așa cum se învățase și se răspândise în școlile bizantine cu secole în urmă, - și nu s-a observat *cât de bizantin este scrisul elenismului transmis prin asemenea dascăli* – un ales simț al formei căutate, tendința către o retorică în care fondul este de prisos, disciplina unei gramatici complicate și tiranice – dar și ce era bizantin în sufletele lor: disprețul pentru barbar, ura pentru „păgân”, speranța că imperiul acesta care se prăbușește va învia din nou”.[2]

[1] Manuela Tănăsescu, *O istorie a literaturii române*. Partea I. București, Editura Saeculum I.O. 2009, p.39
[2] Nicolae Iorga, *Bizanț după Bizanț*. București, Editura enciclopedică română, 1972, p. 14

În Principatele române, călugării greci, din ce în ce mai numeroși, vin în mănăstirile noastre încărcați cu daruri prețioase, în special cu copii manuscrise ale unor cărți grecești, apărute în tipografiile din Veneția. Apoi, tot la Constantinopol învață și se formează mari oameni de cultură români, dintre care, cel mai strălucit reprezentant al perioadei medievale de la noi a fost Dimitrie Cantemir, care a uimit lumea științifică occidentală prin lucrările sale în care prezenta informații valoroase atât despre cultura și istoria românilor cât și date importante despre evoluția imperiului otoman. Nicolae Milescu, Radu Mihnea, Constantin Duca, stolnicul Constantin Cantacuzino și alții, au fost și ei intelectuali ai vremii formați în atmosfera marelui centru cultural care era Constantinopolul.

Momentul culminant al influenței grecești asupra mediului politic, religios și cultural românesc se petrece pe timpul domniilor lui Șerban Cantacuzino și Constantin Brâncoveanu. Acesta din urmă înființase și o Academie la care aduce dascăli greci renumiți (Ion Trapezunțiul, Ioan Comnen sau Sevastos Kimenitul) care predau matematică, astronomie, fizică, studii asupra evangheliei și literatură. În această academie studiau 200 de tineri al căror interes pentru vechea cultură clasică era tot mai crescut, dovadă fiind interpretările care se făceau asupra tragediilor lui Sofocle sau Euripide.

La un moment dat, limba greacă devenise limba claselor superioare care se delectau cu opere scrise în greacă, ba, mai mult, începuseră ei înșiși să scrie literatură în această limbă. Pentru clasele de jos, care aveau acces mai restrâns la școli și la cultură, existau cărți traduse din grecește care circulau în copii manuscrise. Acestea au constituit o bază importantă a lecturilor care i-au delectat și care au contribuit la deschiderea orizontului mai multor tineri din mediile mai sărace.

***

Scrierile populare au avut o mare însemnătate în literatura noastră, pentru că la ele au avut acces oameni din toate categoriile sociale. Ele au modelat gustul și au transmis învățături cititorilor din medii sociale variate. Cărțile populare, alături de Sfânta Scriptură, au constituit singurele scrieri care au format generații de-a rândul. Cărțile apocrife, după cum preciza Nicolae Cartojan, nu trebuie confundate cu scrierile apărute în sectele eretice. Ele datează din primele secole ale creștinismului și au fost scrise de părinți ai bisericii. Acestea erau încărcate de informații inedite care nu se găseau în versiunile oficiale ale cărților sacre. Materia lor conținea învățături ale unor profeți, apostoli sau chiar ale Mântuitorului și se referă la evenimente ale *Vechiului* sau *Noului Testament*.

Termenul „apocrif", provenit din limba greacă, se referă la ceea ce rămânea ascuns, tăinuit, astfel că scrierile apocrife desemnau acele cărți „cu conținut adânc, misterios, cu adevăruri profunde, neînțelese de toți"[3]. Ștefan Ciobanu se referea și el la *Apocalips* ca la o carte apocrifă și aduce precizarea că, abia după stabilirea dogmelor, unele cărți apocrife au ajuns să fie socotite ca „primejdioase credinței", în sensul că propovăduiau idei care se opuneau cărților canonice aprobate de biserică. Totuși, identificăm elemente din literatura apocrifă care se află și în cărțile liturgice, cum ar fi „rugăciunile și canoanele lui popa Eremia sau ale lui Bogomil". (Se întâmplă ca, uneori, să se facă referire la aceeași persoană, chiar dacă apar două nume: Eremia și Bogomil.)

Criticul semnalează influența pe care apocrifele au avut-o asupra iconografiei de la noi. El ia ca exemplu imaginea Buna-Vestirii Maicii Domnului. Lângă o fântână apare arhanghelul care i se înfățișează Mariei sub chipul unui tânăr frumos, episod care ne amintește de *Protoevanghelia* lui Iacov. Ștefan Ciobanu amintește de faptul că, încă din

[3]Ștefan Ciobanu, *Istoria literaturii române vechi.*Ediție îngrijită, note și prefață de Dan Horia Mazilu. București, Editura Eminescu, 1989, p.19

secolul al VIII-lea au început să circule în literatura bizantină liste cu cărți care trebuia să fie interzise. Registre de acest fel au fost traduse și în limba română în secolul al XVII-lea.[4]

În capitolul *Bogomilii și literatura apocrifă*, Nicolae Cartojan arată rolul pe care literatura bogomilică l-a avut în evoluția literaturii noastre și a felului în care s-au fixat în imaginarul colectiv câteva secvențe din cărțile sacre. El a urmărit studiile anterioare ale lui B.P. Hasdeu, M. Gaster și I.G. Sbiera, combătând exagerările acestuia din urmă care opinase că scrierile bogomilice ar trebui puse în legătură cu începuturile noastre literare. O mare parte din aceste legende se găsesc în „*Codicele Sturdzan*, cea mai veche culegere de legende apocrife”[5].

Nu a fost greu de urmărit cum au pătruns ideile bogomilice la noi. Originile acestei secte trebuie căutate în Asia Mică, loc în care creștinismul se intersectează cu alte doctrine și credințe, precum: dualismul persan, gnosticismul, paulicianismul, mesalianismul și altele. Unele dintre ele au ajuns să se îndepărteze mult prea mult de la canonul creștin și au fost socotite ca erezii. Din Asia, curentul iradiază în Europa și este promovat în Bulgaria de popa Ieremia Bogomil, în secolul al X-lea, sub țarul Petru. De aici, ideile bogomilice pătrund și în Occident, unde adepții lor sunt cunoscuți sub mai multe denumiri: cathari, în Germania și Italia, albigensi, în Franța și patarini în nordul Italiei. Cele mai complete informații despre bogomili le aflăm de la învățatul călugăr Eftimie Zigabinos care, la îndemnul împăratului Alexe Comnenul, a scris *Panoplia dogmatica*, o lucrare îndreptată împotriva tutror sectelor eretice.

Sintetizând, doctrina bogomililor cuprinde următoarele idei: la crearea lumii au participat atât principiul Binelui, adică Dumnezeu, cât și cel al Răului, Satana. Dumnezeu este creatorul lumii spirituale, în vreme ce diavolul, a creat lumea materială pe care bogomilii o consideră perisabilă și demnă de dispreț. Diavolul a fost acela care, ca fiu sau frate al lui Dumnezeu, după cum apare în diferite variane ale legendelor bogomilice, se arătase nesupus și măcinat de ambiția de a-i lua locul Tatălui ceresc. Dumnezeu îl părăbușește cu ceata lui de îngeri răzvrătiți.

Când a fost creat pământul, Satana, care era încă înzestrat cu puterea de a făuri, începe să zidească din lut plante și animale cărora nu poate, însă, să le insufle viață. De aceea, el încearcă să-l îmbuneze pe Dumnezeu, care se lasă înduplecat și le dă viață ființelor modelate de Satana, inclusiv lui Adam și Evei. De aici pornește ideea dualității ființei umane: în om se înfruntă două forțe, trupul său, făurit de Diavol, reprezintă imperfecțiunea și păcatul, dar sufletul îi aparține de drept lui Dumnezeu și de aceea se înalță la cer după moartea trupului. Adepții acestei doctrine erau foarte stricți și duceau o viață ascetică; respingeau bisericile, crezând că Dumnezeu nu sălășluiește între ziduri durate de oameni, disprețuiau crucea pentru că o socoteau drept instrumentul de tortură pe care a fost răstignit Mântuitorul, combăteau cultul sfinților și al moaștelor, considerându-l idolatrie. Se arătau ostili clerului, susțineau inutilitatea liturghiei și, pentru că îndemnau la răzvrătire împotriva autorităților, au început să fie prigoniți.

Dintre legendele populare cu caracter bogomilic amintim: cea în care Diavolul creează trupul omului pe care Dumnezeu îl însuflețește. De aici derivă disprețul bogomililor pentru tot ceea ce ține de trup care este mereu supus păcatelor, poftelor, chinurilor și bolilor, în timp ce sufletul este curat, fiindu-i dăruit omului de Dumnezeu. O altă legendă, pe care o aflăm în mai multe variante, se referă la episodul biblic în care Eva este amăgită de Satana. Altele se întemeiază pe antagonismul dintre Dumnezeu și Satana, arătând multiplele

[4] Ibidem, p.20
[5] Nicolae Cratojan, *Cărțile populare în literatura românească. Vol. I. Epoca influenței sud-slave*. București, Editura enciclopedică română, 1974, p. 39

vicleșuguri prin care Satana încearcă să îl păcălească pe Dumnezeu. La început, în momentul genezei, pământul se ivește din mijlocul apelor într-un context în care Satana încearcă, fără izbândă, să-i zădărnicească lui Dumnezeu creația. Tatăl ceresc îl trimite pe Satana în fundul mării „să ia de acolo sămânța de pământ și să i-o aducă deasupra apei". Dar, în loc de a lua sămânța în numele lui Dumnezeu, Satana o luă într-al său și de aceea, până să ajungă la suprafață, sămânța se pierde. A treia oară, ascultă și îi rămâne doar puțin pământ ascuns sub unghii, dar care a fost destul cât să frământe Dumnezeu o turtiță „pe care s-a așezat să ațipească". Văzându-l că doarme, Satana s-a gândit că va putea să-l rostogolească în apă ca să rămână doar el stăpân al pământului. Numai că, pe măsură ce îl împingea către o latură sau alta, pământul începea să se întindă sub cel care dormea până când ajunsese atât de mare că nu se mai puteau zări nici marginile apei. Indiferent câte variante se cunosc pe tema zidirii lumii la care Dumnezeu și Satana conlucrează, toate au în comun ideea primitivă a modului cum s-a ivit pământul și că, la apariția acestuia au stat două puteri antagonice.

Alte legende relatează despre felul miraculos al nașterii unor specii de animale și, în unele situații, aflăm despre natura sacră a unora dintre ele. Diavolul a început să creeze multe ființe pentru a împânzi pământul cu ele și pe care le voia supuse lui. Le făurește, dar asupra lor nu poate revărsa viață, putere de care dispunea numai Dumnezeu. Așa, ne spune o legendă, el a creat racul, dar acesta nu se mișca. Diavolul îl leagă cu lanțuri și începe să-l tragă, crezând că așa va prinde viață. Nerăbdător să îl vadă viu, Satana se roagă de Dumnezeu să îl însuflețească, promițând că îl va dărui Domnului după ce va deveni o ființă vie. Imediat ce primește suflet de la Cel de sus, racul se și îndreaptă către cer. Supărat că racul îl părăsește, Diavolul trage de lanțul cu care legase racul, însă acesta își continuă ascensiunea, mergând înapoi până când rupe lanțul. De acolo se crede că i-au rămas cicatricile pe care și astăzi le are pe spate și așa se explică și faptul că racul merge înapoi.

Aceste legende au un conținut variat; se referă, în primul rând, la apariția pământului și a omului, dar și la modul cum au fost create animalele care i-au fost folositoare omului, fiind binecuvântate de Dumnezeu, dar găsim explicații de natură mitologică și asupra apariției unor ființe care pot fi periculoase pentru om și pentru mediul în care trăiește. Majoritatea nu scapă din vedere rolul pe care Satana îl are pe pământ, căutând să ia în stăpânire sufletele oamenilor și să tulbure ordinea instituită de Dumnezeu. Altele aduc informații despre istoria potopului și despre păcatul primordial. Indiferent de conținutul lor, aceste legende trădează curiozitatea vie a omului de a-și explica fenomenele care îl înconjoară și de a afla cauzele care le-au generat. Literatura apocrifă înmagazinează un număr mare de legende care ne oferă date despre evoluția mentalului unei colectivități și despre modul în care, prin datinile pe care și le-a format, ne-a indicat ce viziune are despre lumea în cadrul căreia a căutat să fiinţeze cât mai durabil.

Aceste legende au intrat în atenția mai multor cercetători ca I. Candrea, C. Rădulescu, Elena Niculițel – Voronca. Ei le-au adunat în volume, iar bogăția de informații pe care o conțin ne lămurește în multe privințe asupra profilului spiritual al poporului nostru.

Din punctul de vedere al realizării lor, aceste narațiuni nu ridică probleme deosebite. Ele sunt foarte vechi și sunt construite pe baza unui singur episod narativ, iar în cazul unor legende mai ample, pe înșiruirea câtorva episoade care se leagă de aceeași temă. Ideea de la care pornesc vizează permanenta confruntare dintre Bine și Rău, dintre bunătatea lui Dumnezeu și încercările distructive ale Diavolului.

Mai există un tip de literatură bogomilică, de această dată inspirată de textele biblice și care a priloferat în perioada de înflorire a panslavismului. Dintre aceste texte, menționăm: *Călătoria Maicii Domnului la Iad* și *Apocalipsul Apostolului Pavel.* Acestea sunt reprezentative pentru viziunea pe care ne-o oferă asupra lumii de dincolo, adică a iadului în

care se prelungesc la nesfârșit chinurile păcătoșilor. O altă scriere este *Sfărâmarea zapisului lui Adam la botezul lui Hristos,* în care Mântuitorul pune capăt vicleșugului Satanei, zdrobind înscrisul prin care Necuratul îl înrobise pe Adam. Acest subiect îl aflăm și în iconografia românească: *Judecata de Apoi sau Muncile iadului* înfățișează scene cutremurătoare despre pedepsele la care sunt supuși păcătoșii în viața veșnică și o găsim zugrăvită pe fațada Bisericii Sucevița. Scene inspirate de scrierile apocrife au constituit subiecte pentru creatorii de icoane care au redat astfel de subiecte în rafinate icoane pe lemn sau pe sticlă.

***

O scriere care s-a bucurat de o circulație intensă timp îndelungat atât la noi cât și în tot cuprinsul zonei balcanice a fost *Erotocritul*. O alta a fost *Viața lui Esop*, care are o vechime considerabilă și a circulat pe spații foarte întinse. Am zăbovit în acest studiu doar asupra acestor două texte, motivul fiind acela că ele ne oferă cadrul de desfășurare al unei succinte analize în care luăm în discuție atât schemele narative cât și statutul personajelor. Informațiile teoretice sunt cuprinse în articolul criticului Mihai Moraru care are în vedere definirea structurală a materialului strâns de Nicolae Cartojan în cele două volume despre cărțile populare.

Viața lui Esop este un roman alcătuit „ în Grecia antică, (...) din elemente legendare adăugate de la scriitor la scriitor și din veac în veac". Romanul înfățișează „o interesantă problemă de întrepătrundere a literaturii clasice grecești cu literaturile străvechiului Orient semitic" [6] Interesant de urmărit este cum numărul fabulelor atribuite lui au crescut din „straturi literare diferite" ale unor epoci diferite. Despre roman aflăm că are o vechime mare, unele dintre cele mai vechi urme ale textului fiind descoperite din secolul al IV-lea d.Ch., la El Fajun. *Câinele, Cocoșii, Corbul și vulpea, Porumbelul, Leul și ursul, Pisica, Iepurii și vulturii, Copilul și scorpia* sunt doar câteva dintre fabulele esopice care s-au încrucișat cu elemente din Orient și din vechiul Egipt, așa cum „biografia lui Esop este contaminată de romanul asirian *Archirie și Anadan.*[7] " *Viața lui Esop* însumează o serie de întâmplări în care personajul dă dovadă de o minte strălucitoare, care îi pune în încurcătură chiar și pe cei luminați, printre ei numărându-se și stăpânul său, filosoful Xantus. Una dintre scenele cele mai ilustrative care probează istețimea lui fără seamăn este cea în care este trimis să cumpere pentru un ospăț tot ceea ce este mai bun. Esop cumpără numai limbi pe care le servește la toate felurile oferite oaspeților. Supărat, stăpânul îl cheamă și îi cere explicații. El îi răspunde, fără îngrijorare:

„Îți mulțumesc, stăpâne, că mă ocărăști înaintea atâtor oameni filosofi pe care îi rog să-mi spuie ce e mai bun și mai frumos în viață. Nu este oare limba, căci toată știința și filosofia prin ea se arată?(...) Negustătoria, rugăciunile, laudele, muzica. Prin ea se fac nunțile, se zidesc cetățile, se mântuiesc oamenii..."

A doua zi, Xantus îl pune din nou la încercare și îl trimite să cumpere pentru ospăț „tot ce e mai rău și mai prost", iar Esop le pregătește iarăși limbi. La provocare, el răspunde astfel:

„Și ce este vreodată mai rău decât limba, stăpâne? Nu se strică prin ea cetățile? Nu se omoară oamenii? Au toate minciunile, blestemele și jurămintele strâmbe nu se fac prin ea? Căsătoriile, domniile și împărățiile nu se strică prin ea? Pe scurt: prin ea toată viața de nenumărate răutăți se umple."

Erotocritul a apărut în Creta și reprezintă „o prelucrare a unuia dintre vestitele *romane courtois* ale occidentului medieval". Scrierea a fost considerată drept „cea mai

[6] Nicolae Cratojan, *Cărțile populare în literatura românească*. *Vol. I. Epoca influenței grecești*. București, Editura enciclopedică română, 1974, p.313
[7] Ibidem, p.314

frumoasă poemă de la începuturile literaturii neogrecești”[8], care s-a bucurat de mult succes și pe teritoriile locuite de români. Apariția acestei poeme este legată de un context deosebit, când culturile greacă și latină s-au întrepătruns, iar în operă se regăsesc mai multe influențe din mediul occidental. Prezența acestora se explică prin faptul că insula Creta a rămas sub stăpânire venețiană până în 1669, când o cuceresc turcii și înlătură orice urmă a puterii venețiene. *Erotocritul* a fost publicat la Veneția în 1713 de către un renumit tipograf al epocii, pe nume Antoni Bartoli. Autorul a rămas necunoscut, dar un cercetător, și îl pomenim aici pe folcloristul Politis, a înaintat opinia că scrierea ar fi derivat dintr-un basm popular grecesc, deoarece într-un episod final al ei se găsesc elemente care să susțină acest fapt. Dar, cercetătorul român Nicolae Cartojan, care a urmărit atent tot ceea ce are legătură cu destinul cărților populare, a descoperit că adevăratul izvor al *Erotocritului* ar fi un roman cavaleresc francez, de la sfârșitul Evului Mediu, care purta titlul *Paris et Vienne*. Textul original francez a fost tipărit pentru prima dată la Anvers, în 1487 și cartea a avut un mare succes. Și traducerea lui în italiană, în dialectul sard a rezistat mult în timp, dovadă a popularității acestui roman.

Din cele două traduceri în italiană, cea a lui Angelo Albani Orvietano a fost cea mai longevivă și un exemplar din traducerea sa se află și „în catalogul Bibliotecii Mitropoliei din București întocmit de Petrache Poenaru în 1836, sub titlul *Innamoramento di due fedelissimi amanti, Paris e Vienna.* Ediția venețiană datează din 1721”[9]

Subiectul acestui roman a pătruns și în literatura noastră, tradus fiind din greacă. În traducerea grecească, descoperim elemente prin care subiectul diferă de variantele occidentale, iar schimbările sunt ușor de explicat. În text nu se putea vorbi de participarea eroului la cruciade, date fiind animozitățile dintre cler și instituția papală. La fel, scenele realizate în maniera edulcorat-platonică a curtoaziei cavalerești sunt înlocuite în așa fel încât să rezoneze cu sensibilitatea și cu mentalitățile arealului balcanic în care circulă opera. Cel care a tradus textul în dialectul cretan a fost poetul Vincențiu Kornaros. Tema poemului o reprezintă dragostea dintre fiica regelui Iraclie al Atenei, pe nume Aretuza și Erotocrit, fiul sfetnicului de taină al regelui, Pezostrat.

Nicolae Cartojan este de părere că prima traducere românească ar fi fost făcută între 1770-1780 și i-ar aparține lui Hristodor Ioan Trapezontu. Traducerea este corectă, dar textul este împânzit de grecisme. A doua traducere a fost realizată de un român, rămas necunoscut, care a urmărit cu destulă fidelitate originalul. Cartojan constată că, totuși, pe alocuri, traducătorul român a prescurtat unele dintre părți care i se păruseră a fi prea lungi, adăugând și câteva reflecții personale sau că redă în versuri anumite pasaje, completându-le cu inspirațiile proprii.

Subiectul conține numeroase elemente aventuroase care vin să dovedească destoinicia protagonistului, iar povestirea se sfârșește cu căsătoria celor doi care întâmpinaseră numeroase piedici datorate diferențelor de clasă. Toate acestea au făcut textul atrăgător și de aceea *Erotocritul* a fost atât de mult gustat de public.

Un tânăr fiu al servitorului împăratului se îndrăgostește chiar de fata stăpânului său, dar este conștient că nu își poate dezvălui iubirea. Nimeni nu îi cunoaște suferința și numai Polidor, cel mai apropiat prieten al său, îi află secretul. Focul dragostei și-l revarsă în cântec, precum Orfeu, iar fata, ascultându-l, se simte atrasă de cântărețul necunoscut. Cu toate că face multe strădanii, nu poate să descopere identitatea misteriosului cântăreț. Erotocrit alege să plece undeva departe, în Egipt, căutând să uite de frumoasa Aretuza. Amândoi tinerii

[8] Nicolae Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească. Vol. II. Epoca influenței grecești.* București, Editura enciclopedică română, 1974, p. 425
[9] Ibidem, p. 429

suferă mult din pricină că nu pot fi unul în preajma celuilalt. Împăratul organizează o serbare cu lupte, dar, între timp, Pezostrat cade bolnav, iar împărăteasa și prințesa îl vizitează acasă, unde Aretuza află cine este adoratorul ei din umbră. La serbare participă și Erotocrit care, în final, câștigă turnirul. Tinerii se întâlnesc, pe ascuns, în grădina palatului, dar curând, împăratul suspectează ceva și nu îngăduie ca fiica lui să ia în căsătorie pe un slujitor. Hotărăște ca fiica lui să se mărite cu un prinț al Bizanțului, însă fata refuză categoric și va fi aruncată în temniță. Mai trec încă trei ani de suferință pentru înfrăgostiți până când cetatea Atenei este atacată de oștile regelui vlah Vlantistratos. Lupta pare aproape să fie câștigată de vlahi, până când se aruncă în bătălie un necunoscut, cu un chip negru, despre care aflăm că nu era altul decât Erotocrit, care devenise de nerecunoscut cu ajutorul unei poțiuni magice pe care i-o dăduse o vrăjitoare. Este rănit, dar îi îndepărtează pe dușmani. Transportat la palat, va fi îngrijit chiar de prințesa Aretuza. Tânărul îi pune la încercare și îi recunoaște fidelitatea, după care, tot cu ajutorul unei poțiuni, își revelă adevăratul chip. Cei doi primesc binecuvântarea părinților, care lasă deoparte orice neînțelegeri din trecut.

În operă se recunosc mai multe situații și motive care sunt specifice basmelor din zona balcanică. Dintre acestea amintim de finalul fericit pentru tinerii care se pot căsători, în pofida diferențelor sociale, eroismul protagonistului care, prin faptele sale, a dovedit că este demn de mâna unei fete de împărat. Tânărul își demonstrează curajul atât în luptele de la serbarea organizată la palat, cât mai ales în bătăliile decisive pentru soarta țării, arătându-și, încă o dată, noblețea sufletului, prin altruismul său. El a dovedit că este capabil de orice sacrificiu pentru cea pe care o iubește, dar și pentru neamul său.

Popularitatea cărților apocrife a fost asigurată mai ales de faptul că ele aveau un caracter de *ficțiune*, element pe care l-au surpris mai mulți cărturari, dintre care este suficient să îi amintim pe Miron Costin sau pe stolnicul Constantin Cantacuzino, nume cu rezonanță în cultura română a epocii medievale. Despre caracterul lor de cărți „desfătătoare sau de zăbavă" pomenea și Al. Duțu, alăturând unora și atributul de „cărți eticești". Mai mulți cercetători au subliniat larga circulație a acestor cărți și succesul de care s-au bucurat ele. Mai mult decât atât, ele relevă „evoluția istorică a mentalității diverselor epoci", după cum arată studiul lui Mihai Moraru. Acesta apreciază uriașul efort depus de Nicolae Cartojan care „a dus în circuitul internațional multitudinea de probleme specifice circulației cărților populare pe sol românesc"[10], oferind cercetătorilor un material foarte vast, extrem de bine datat și organizat.

Exemplele pe care Nicolae Cartojan ni le-a oferit în bogata sa culegere demonstrează cât de mobile și deschise sunt cărțile populare în structura lor, narațiunea acestora gravitând în jurul unor scheme bine definite.

Mihai Moraru aprecia nivelul ridicat de expresivitate al acestor narațiuni, conferit de abundența de cuvintele pe care astăzi le considerăm *arhaisme*, dar care, în epocă, erau termeni uzuali și nu erau căutați anume pentru redarea vreunui efect de culoare. De asemenea, proverbele, aflate în număr mare în cuprinsul apocrifelor, subliniază intenția moralizatoare, dar, mai ales, fac din aceste cărți prețioase depozitare de înțelepciune.

Narațiunile acestea se construiesc pe două „scheme principale" pe care Mihai Moraru[11] le-a identificat de regulă în romane. Este vorba de *traseu* și de *cadru*, scheme pe care le găsim în relații „opozitive, complementare sau subsumate". Prima dintre ele, *traseul*, funcționează coercitiv și „presupune succesiunea episoadelor într-o ordine necesară" O aflăm

[10] Mihai Moraru, *Postfață* la volumul lui Nicolae Cartojan *Cărțile populare în literatura românească. Epoca influențeigrecești.* Volumul II. Cuvânt înainte de Dan Zamfirescu. Postfață: *Cărțile populare - Încercare de definire structurală*. București, Editura enciclopedică română, 1974, p.485
[11] Ibidem, p. 494

realizată aproape integral înrtr-o scriere amplă cum este *Alexandria*. Multe dintre cărțile populare utilizează această schemă în cel puțin un episod al narațiunii, care, dezvoltat ulterior, poate ajunge să dobândească „proporțiile unei cărți".

Schema *cadrului* implică un tip de relație al „corespondenței binare", în care se poate integra și „alegoria interpretativă".

În *Viața lui Esop* se identifică schema *traseului*, deoarece se poate urmări parcursul acestui personaj, iar traseul pe care îl urmează constatăm că este apropiat de modelul din snoave. Un alt tip de traseu este cel al *eroului*, specific, după cum am văzut mai sus, unei scrieri precum *Erotocritul*. Traseul *eroului* este cel mai frecvent întâlnit în basme, unde se urmăresc etapele pe care le parcurge protagonistul pe calea îndeplinirii unui scop (salvarea împărăției, căsătoria cu fata împăratului, trecerea probelor pentru a intra în rândul maturilor etc). Mai sunt câteva elemente care diferențiază traseul eroului de cel al personajului: în cazul eroului, asistăm la proba *luptei*, în vreme ce, în cazul personajului, este prezentă o probă a *inteligenței*, situație care probează istețimea personajului și ingeniozitatea lui de a găsi soluții.

Personajul esopic este cel care „denunță un univers fals", pe care îl percepe astfel datorită istețimii sale și a spiritului său de pătrundere. El este unul dintre puținii care sesizează contradicția dintre aparență și esență, iar pe acest model au apărut în literatura mai multor popoare eroi precum Păcală, Nastratin, Bertoldo, Eulenspiegel etc. Aceștia ne apar ca niște personaje disimulate, hâtre, care, prin replicile și atitudinile pe care le adoptă, imprimă operelor caracterul etic și de critică socială.

În basme și în unele romane cum este cazul *Erotocritului*, „gesturile eroului probează virtutea și vitejia"[12]. Cadrul în care se desfășoară aventurile este unul fabulos, iar modul de acțiune al eroului urmează gesturi arhetipale. Toți *eroii* basmelor se aseamănă, lucru care se întâmplă și în romanele de care vorbim. Toți sunt frumoși, ageri în luptă, generoși, răbdători în fața greutăților, forțând limitele unmanului și căutând să exploreze necunoscutul, așa cum se întâmplă în cunoscutul roman *Alexandria.* Astfel, eroii sunt construiți după un *pattern* pe care îl regăsim pretutindeni, pentru că ei se disting prin aceleași calități care îi fac admirați.

În cazul personajului esopic, acesta ființează urmând câteva mecanisme care, încă o dată, îi atestă ascuțimea minții; el știe să facă pe prostul pentru ca, mai pe urmă, să stârnească „perplexitate", punându-i în inferioritate pe ceilalți care au ridicat problema, dovedind că mintea lui este mai presus și că, prin judecățile sau, mai bine spus, prin îndoielile la care ajunge, își manifestă neîncrederea în acțiunile altora.

Un alt element pe care îl găsin în romanele eroice este chestiunea *datum-ului.* Acesta are legătură cu caracterul eroic al personajului. De regulă, în aceste romane, ca și în basme, protagonistul are parte de o naștere miraculoasă și parcurge un traseu inițiatic la capătul căruia el va primi recompensa: căsătoria cu fata visată, dobândirea tronului, accederea la o altă condiție, etc. În romanele cu caracter erotic, în schimb, *datum-ul* echivalează cu *pasiunea* care apare spontan și pentru care eroul depune toate eforturile pentru a o întreține. Deci, pentru a-și împlini dragostea, el trece peste orice obstacol. Toate probele pe care le depășește îndrăgostitul îi pun în evidență calitățile: curajul, altruismul, perseverența. Dintre probe, criticul Mihai Moraru[13] amintește de *luptă*, de *deghizare* și de *înfruntarea unor forțe potrivnice*, precum animalele monstruoase. Pericolele sunt înfruntate pe parcursul unei *călătorii*, element nelipsit acestui gen de scrieri. În romanele de care vorbim, la fel ca în basme, parcursul eroului este unul previzibil. El trece cu bine peste numeroase încercări, iar deznodământul este ușor de ghicit. Acest caracter previzibil, susține criticul, reprezintă o

[12] Ibidem, p. 495
[13] Ibidem, p. 497

garanție a succesului lor, dar permite și „adiționarea elementului nou, asigurându-i acestuia unitatea cu restul cărții. Există multe episoade care se pot adăuga, dar care susțin aceeași idee: curajul și invincibilitatea eroului în fața forței adverse. În cazul personajului esopic, aceste probe sunt înlocuite cu momentele în care el își demonstrează inteligența și face acest lucru prin intermediul fabulelor, enigmelor și proverbelor.

În cărțile apocrife românești recunoaștem influențele venite din zonele slavă și grecească. Unele dintre aceste scrieri pot fi definite ca parabole, fabule sau scurte episoade narative construite în jurul unui singur nucleu epic. *Alexandria, Varlaam și Ioasaf, Sindipa*, *Erotocritul* și altele asemenea lor, sunt romane a căror structură este mai complexă. Legendele precum *Căderea îngerilor, Uriașii, Cain și Avel, Solomon*, etc. sunt, și ele, numeroase. Aceste povestiri au o mare importanță pentru că ele au conservat multe motive și teme literare care au circulat pe spații vaste și au îmbogățit fondul mai multor culturi din această parte a Europei

Cărțile populare au fost unele dintre puținele forme de lectură accesibilă unor categorii numeroase de oameni. Ele au constituit o modalitate de a satisface gustul publicului pentru aventură, oferindu-i o lectură pentru „delectare”. Aceste cărți au avut un important rol educativ și moralizator și, mai mult decât atât, au conservat elemente care ne furnizează date valoroase despre psihologia și formația spirituală a poporul nostru. Ele înglobează un fond bogat de proverbe, experiențe și atitudini de viață care ne pot da o imagine globală destul de precisă asupra unor epoci despre care nu s-au păstrat prea multe mărturii.

BIBLIOGRAPHY

1. Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent.* Fundația Europeană Drăgan. Editura Nagard. Madrid-Paris-Roma - Pelham N.Y., 1980.
2. Cartojan, Nicolae, *Cărțile populare în literatura românească.* (2 volume). Cuvânt înainte de Dan Zamfirescu. Postfață de Mihai Moraru. București, Editura enciclopedică română, 1974.
3. Cartojan, Nicolae, *Istoria literaturii române vechi.* Prefață și bibliografii finale de Dan Simionescu. București, Editura Minerva, 1980.
4. Ciobanu, Ștefan, *Istoria literaturii române vechi.* Ediție îngrijită, note și prefață de Dan Horia Mazilu. București, Editura Eminescu, 1989.
5. Duțu, Al. *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII*. București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1968.
6. Duțu, Al. *Cărțile de înțelepciune în cultura română.* București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1972.
7. Iorga, Nicolae, *Bizanț după Bizanț*. București, Editura enciclopedică română, 1972.
8. Pippidi, Andrei, *Tradiția politică bizantină în Țările Române în secolele XVI-XVIII.* București, Editura Corint, 2001.
9. Tănăsescu, Manuela, *O istorie a literaturii române*. Partea I. București, Editura Saeculum I.O. 2009.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE INN OF THE CROWS, A PLACE OF AWAKENING TO HUMANITY

Adela Drăucean

Assoc. Prof., PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract:This article brings forward a new, unknown Slavici, the one who deals with fantastic prose maybe for the first time in his short story writing. The Inn of the Crows, is an attempt to send a moralist literary message. In this text, we find all the elements common to the universe of Slavici's writings such as: the theme of money, the emphasis on character psychology or a traditional conception about the world with its superstitions. But The Inn of the Crows has an innovative theme for Slavici's work, namely he places his character face to face with the unknown of fantastic type. Maybe because of this exception that he makes to the rule, the critical references to this short story are so rare.

Keywords: fantastic, inn, path, money, humanity

The novel *The Inn of the Crows* is a very special presence, perhaps the only instance of fantastic prose in Slavici's creation, which has not so much attracted the attention of literary criticism. The critical references to the novel are rare, perhaps because of this exception that it makes from the rule.

Slavici's novel starts with the dialogue between Taşcă, a barley merchant from the market, who is returning home to Bucharest, with the oats bought from Alexandria, and Sfredeluş. They were talking over a glass of wine, discussing about money which is the root of all evil. The names of the two characters are not meaningless. The word *taşcă*, is a word used especially in Transylvania, due to the Hungarian influence. *The Explanatory Dictionary of the Romanian language* provides the following information: "leather or cloth bag, in which different objects are kept; leather bag in which tobacco, money, etc. is kept; *tecşilă*, *tăşulă*. – from Ukrainian *Taška*, Hungarian *Táska*" (1998: 463). The name *Sfredeluş* may also be of popular inspiration, referring to the name of a clever dwarf form the tales, as Slavici was very familiar with the popular world of Romanian fairy tales, but it also may refer to *sfredel*: "a bar-shaped tool, provided at an end with sharp edges or edged and used for the making of holes; drill" (1998: 456). The character typology is easy to clarify because of these indices, all the more as the dialogue of the two characters is as revealing as possible.

Sfredelus seems more frightened and hesitant, wary, thinking as a an ordinary man dominated by all sorts of superstitions about desserted roads and unclean money: "You can walk on your own, passing lightheartedly across the open field, and through the thick woods, but you feel uneasy when you find yourself on some deserted road, and it takes quite a man to take shelter at night in an empty house" (Slavici, 2001, II: 29). Before setting off for their journey together, Sfredeluş is the one who during their discussion involuntarily induces doubt, hesitation and insecurity, speaking of money tied "meant to be robbed and taken to powder". When you get that kind of money, you're afraid, without realizing why, and it is fear that leads you there where the money is finally taken to powder" (*Ibidem*: 29).Sfredeluş' words, suggestive of his name, seem to act as a drilling tool on reason and conscience, hinting at mystery: "Whatever it is or it isn't, only God knows, but surely there has to be something". The folk conception regarding the unclean money must be mentioned here.

There are such folk superstitions about wicked money that does not remain with its owners. This kind of money passes from one owner to another, it cannot be kept, is dirty, cursed or unfairly taken: "Money, my fellow, is the root of all evil. Fear of it doesn't come out of the blue. How can you possibly know through what kind of hands the money has passed on to you?! You know how hungrily the man chases for it and how fiercely he keeps it. You took it, but maybe the one from whom you took it, didn't give it to you with all his heart: there's money tied up, that is meant to be robbed and taken to powder" (*Ibidem*: 28). A deal is made for such money. The theme of the deal with the devil occurs, says Cornel Ungureanu, in several of Slavici's works, including *The Inn of the Crows*, where the character is forced to make a deal with the devil for the money he receives (2002: 10). Trașcă was burdened with such a deal that took his peace of mind away: he had stolen his brother's fortune. Besides, one of the final sentences of the short story, which actually leads straight to the cause of all the strange happenings, refers to this pact: "It's a great thing when a man has something on his heart" (Slavici, 2001: 41).

This phrase may also explain all the strange events as being, in fact, the result of the charecter's qualms, of the illusions brought forth by these frustrations, which would eventually turn fantasy into weirdness. On the other hand, "he was very anxious" because they were all laughing in vain. He was convinced that he had not closed an eye the night before and that he had not dreamt. This final restlessness between believing in the psychological result of his qualms and nightmare and totally denying his dream, and therefore accepting a miraculous fact is nothing but a hesitation between what is real and unreal. Throughout the short story, each mysterious fact is sought a real justification.

The presented dialogue seems essential in the context of the short story, especially as it deals with one of the key topics of the author: the theme of money, taking into account that "no writer in the Romanian literature approached this topic (the greed to getting rich) with more insistence" (Dumitrescu, 1997: 64). As hinted by his name, the main character seems to be one of the typical Slavici characters, a man devoted to, and eager for money, sure of himself, very determined and inflexible with the folk superstitions which he scorns. This trust in his own powers, that "he knew that he had never been hated, nor could he be", can only denote an ego, a vanity so common to the Slavici characters (Lica Sămădău, Ghiță). Besides, Slavici focuses his attention in his works on two essential forms of the interhuman relationship: love and vanity (Popescu, 1977: 136).

These vain people in Slavici's work are powerful, impenetrable men who try to face up destiny. However, they are tormented most of the times not only by their own vanity, but also by the desire to have money. "In the universe of Slavici, where the force of money governs the social field, passions govern the affect. Under the veil of discretion and delicate behavior, the heroes of Slavici, generally sombre and silent people, are haunted by strong passions" (Dumitrescu, 1997: 87).

Sfredeluş seems more like a projection of the main character's own consciousness than a character of his own. He is like a drilling tool for the doubts and qualms, the good elf who tortures his conscience. He represents the voice of the choir in the ancient Greek tragedy that advocates for the preservation of balance, old traditions, for tempering vanity. It seems a voice of the wisdom that warns the dangers which, inevitably, due to the obstinacy of Trașcă, are bound to happen. That's how the good takes revenge from the world. On a second reading of the short story, the dialogue between the two characters reveals briefly the entire issue of this literary work, it warns and anticipates the events that will follow.

However, one more aspect must be stated before proceeding to a more indepth analysis of the issues dealt with in this short story. This is the literary conception of Ioan

Slavici. Once he had confessed that: "I could never come to terms with the thought that reading of any kind is just a pleasant loss of time. In my mind, the purpose of writing has always been to offer guidance for a living suitable for the human nature" (Slavici, 2001, VI: 283). The conflict between ethics and aesthetics was widely discussed in the case of Slavici's work. Especially because of the moralist aspect that the writer insisted on, his work was accused of supporting pedantically some theses. The moral aspect, however, created highly powerful literary characters, struggling with inner moral conflicts. Furthermore, "The writer insists, particularly, on moral problems, without neglecting the concrete human nature, the physical aspects of his characters. It depicts them especially in decisive moments, in borderline situations, in disturbing moral crises. Most of his characters are looking for moral purity, a soul balance incompatible with immoral acts" (Balan, 1985: 86). The troubled inner life generated by moral conflicts was carefully conveyed in the author's writing, giving the Romanian literature an abysmal Slavici, attentive to human nature and the problems that tense it. He thus manages to pursue his characters in critical situations, analysing thoroughly not only physical portraits, but especially unique psychological portraits.

Magdalena Popescu, in the well-known monography dedicated to Slavici, says that the writer usually creates two types of portraits: "The physical portrait and the perception of the subjective interiority of a character are at Slavici in complementary distribution. Usually, the character that can be received as an external entity, autonomous (by physical portrait) remains opaque, impenetrable in his subjectivity, while those who exist as voices of interiority, borrowing their perspective from the author himself, are never seen from the outside" (Popescu, 1977: 154).

Such a character is Taşcă, pursued in his spiritual evolution from his starting point and the dialogue with Sfredeluş until the end.

Therefore, the theme of money, the focus on character's psychology and the traditional conception of the world with superstitions are the starting points in this short story. But there's something important to be said. If all these starting points are found in the universe of Slavici's creation in general, it remains a unique aspect that must necessarily be singled out. Sfredeluş represents the man from the people, superstitious and great keeper of traditions, while Taşcă embodies the lucid man, who refuses to believe in the unknown, who rejects fantasy. It is an unprecedented problem for the work of Slavici to make his character face the unknown, the world of fantasy and is visible mostly in Sfredeluş's insistence on the image of the empty house or the deserted road.

Ioan Slavici, being a good expert of folk treasure, besides superstitions about the wicked money, introduces through Sfredeluş references to deserted houses and roads: "That's why I speak of deserted roads and empty houses: it's not good when a road has been abandoned or a house hasn't been inhabited anymore!" (Slavici, 2001, II: 2).

The experience of the road, however, reveals at Slavici an essential significance: the path of destiny, the path of life which must be carried out in accordance with the moral laws of mankind. Any deviation from these laws has disastrous consequences: "Slavici's man is placed in a vast horizon, incomparably wider than that of his predecessors. It is the horizon of human nature, in which the existence of the individual is shown as a complex relationship with history, whether optimistic or tragic, a relation of confrontation with a historically entailed overindividual destiny" (Călinescu, 2000: 766).

Which is Taşcă's path? At the beginning of the journey, the inner state of the character emanates self-assurance, ambition and confidence: "he passed along the wide road at the Bridge of the Fair, leaving always the travellers' carts behind him. He had done good work and was cheerful" (Slavici, 2001, II: 30). After he had left Alexandria, the weather was

very beautiful, but "this was not good". However, he was brave and nothing seemed to stop him from his determination to reach his destination. But the weather becomes worse and after lunch the icy wind starts blowing. Although everybody around him is seeking shelter, Taşcă does not let himself be persuaded: "It was true that the icy wind was hitting him right in his face and, and as if it were a set-up, the horse didn't move like it used to; But he had travelled worse in his life and he wouldn't even think of spending the night at Cîrcei" (*Ibidem*: 31). The weather, like life, may overcome you unexpectedly. The restless weather is trying to take over, to induce its own chaos into the character's mind to prepare him for the fantastic atmosphere.

Likewise, in fantastic prose, time expands uncontrollably. "Time seems suppressed, it extends far beyond what we consider possible" (Todorov, 1973: 143), the sacred night is not valued, as the night "charged with representations of the demonic"(Ilie, 2013: 111). Taşcă had spent more than half an hour, more than he thought it would take him, to reach the inn. Temporal references come back later. Taşcă was sure he hadn't closed his eyes at all to sleep, when in fact, a whole night had passed. Florin Călinescu notes that "every time, a normal life plan is altered by the intervention of some delaying factors" (1983: 184), which here are the inn, the bad weather.

The character's thoughts go fast. He sees the inn ahead, he's aware that staying at the inn means altering his way and at first he doesn't even think of stopping by. "He didn't have to stop by the Inn of the Crows", and then spontaneously changes his mind and straightens himself as if under the effect of hypnosis. He thinks he's much closer "he didn't need half an hour" (Slavici, 2001, II: 31) and leaves the main road.

Through his eyes, the first description of the *Inn of Crows* is made as an old desolate castle: "Far ahead of him, to the left, on the road coming from Piteşti, the poplars of the *Inn of the Crows* were seen. He had never been there; he didn't have what to look for on that area; but he knew that there was the *Inn of the Crows* because you couldn't even go back and forth without seeing from afar the long path lined by poplars and the big house next to them"(*Ibidem*: 31). It's interesting this positioning of the inn that is not on the main road, is not like any inn, on the way of travellers. To reach the inn requires a *deviation from the road*, which in the context of the road as life can be significant. The inn also represents the unforeseen life, the surprise of destiny that unexpectedly overcomes the main character, a man confident in his own forces and in his powers to pursue imperturbably his own path. Against this vanity of the character, the presence of the inn is like a revenge of destiny that is not fully controllable. The inn is described, as Slavici used to do, in a very suggestive literary image. All symbols and suggestions send to the idea of a bad place and everything around him seems a warning. The *Inn of the Crows* has all the traits of an evil place. Heading towards the inn, he understands that "it's not a clean thing" and "it's like it was fake" while he kept losing the inn from his sight. However, the state of ambiguity becomes increasingly intense as he enters more and more into the heart of the inn: "Taşcă finally became unable to realize whether things were happening or he was only dreaming" (*Ibidem*: 36). The hesitation between dream and reality places the character in a fantasy area. As G. Bădărău says, "it is sufficient for the dream to overlap reality, to confront it, to set it up or to substitute it, in order to find us in the deepest fantastic atmosphere" (2003: 24).

Now there was a big flock of crows spinning over the poplars that rose towards sundown, and it was a little ugly to look there. "On the side of the road, the inn is always a threat. Nothing from the comfort of the inn from Caragiale's novel in which the characters return home and nothing from the protective air emanating from the walls as of a castle like in *Ancuţa's Inn*. The poplars and crows are symbols reminiscent of death and have gloomy

connotations. The scenery is of fantastic origin. Poplars as a symbol send to the idea of hell, but also of duality. The dictionary of symbols presents the poplar as being in the Greek legends "consecrated to Herakles. When he descended into hell, the hero made a crown of poplar branches. The side of the leaves turned to him remained of light colours, the side turned to outside borrow the dark colour of the smoke" (Chevalier, 1993, III: 111). This duality also sends to the duality of the inn with its unknown face, the fantastic, hidden type.

Furthermore, the poplar is suggestive of hell, of the temptations and trials that the merchant will be faced with in the inn: "This tree is also ascociated to hell, pain, sacrifice and tears. As a burial tree, it symbolizes the regressive forces of nature, remembrance more than hope, time more than the future of rebirths" (*Ibidem*). These last meanings of poplar throw on the theme of the inn other suggestions. The Inn is not just a fantastic space with infernal connotations, but a space of the gloomy past, of regrets, of memories.

From this point of view, the inn assumes only the return to hell (with all its attributes), but especially to an inner hell, in a hidden, gloomy past. Perhaps, at the psychological level, the inn represents the space of the subconscious where the shameful facts, the regrets, were rejected from consciousness. Taşcă's way to the inn is the way to his inner side, to his past, to the hell that grinds him. The text is sprinkled with such references everywhere, the fantastic is almost like Eliade's: "What a bad thing this is, groping alone at night trying to find your way in unknown places" (Slavici, 2001, II: 32).

He hardly manages to find the inn. Though from afar it seems real, when closing to it, the inn seems to escape, as if it were alive: "The horse was going on and on, but the *Inn of the Crows* did not stay in the same place, but was moving" (*Ibidem*: 31). In search of the inn, the character wanders like in a personal maze in which the wilderness reigns "the road was deserted," and the houses of the inn "resembled of wilderness, so that he felt he couldn't even leave his horse" *(Ibidem*: 33) as it had been anticipated by Sfredeluş, the goblin of consciousness, acting as an Oracle of Delphi. Once arrived in front of the inn, Traşcă exclaims suggestively: "What inn is this, two shootings away from the main road?" (*Ibidem*: 32). Through a common, popular expression, Slavici succeeds here (in Caragiale's style) to refer to the sins of the character, to the inner dimension where the wrongdoings of the character have been concealed. The inn is here such a meeting of the man with his own sins, in an inner hell.

In the inn he meets four men who seemed "all tired and sleepy who startle when he enters" (*Ibidem*: 33). His visit seems unexpected and strange, and these characters, two Walachians, a German and the innkeeper, equally strange, "with weird looks in the eyes in their head" didn't make him feel at ease (*Ibidem*: 33). Staying overnight in such a place terrifies him.

The dialogue he has with them completely reveals the burden on the guest's soul, his personal obsessions and the "sin" that he cannot forget. When he talks to them, he is tormented by the thought that he doesn't have enough money to pay. Out of vanity Taşcă, seems very concerned not to be considered poor, a shame deserving condition in his opinion. The monologue about money is very well written, exposing the money grubber, the vanity of the rich and strong man, the need for money, the fear of not being stolen: "Three lei and a few coppers, are money alright, but too little for a man who is hungry and thirsty and tired of the road, and who also has a horse. Being without money upon him, Taşcă felt at ease, but still it would have been better if he had some more money. He didn't need it. However, who saw him knew he was a man who could pay, but the innkeeper would laugh if he told him he had on him only three lei and a few coppers. He looks too much as a rich man (*Ibidem*: 34). And Taşcă, like most of Slavici's characters, carries in his soul the burden of this sin, the

obsession for money. For him, as for the other characters, "money is a starting point in the dehumanization of the characters, a source of struggle, of drama and tragedy" (Balan, 1985: 98).

Moreover, this obsession for money pushes him to gestures without humanity. The dialogue, as by coincidence, refers to the owner of the inn, priest whitout an heir, who seems to be still waiting for his heir. The German tells how he is looking for a brother of his dead father, or how he heard of "a rich butcher who died of starvation as soon as his grandson came, as it was on the grandson's luck that he had gathered the wealth" (*Ibidem*: 36). One of the Walachians seems to have recognized him, and confirms that he also had a brother. For Taşcă, all the references to his life and the allusions to the mistakes he makes to his niece are more than frightening: "But it was like a set up that they were talking about his brother, who had been dead for about three years. The deceased had been a companion in the trade, and he had also left a little girl, whom Taşcă was bringing up, as he would say, for nothing" (*Ibidem*: 35). This injustice made to his niece is on his soul as a remorse. He will then put everything that will happen to him on account of this remorse.

The diversion to the inn and the difficult experience from here, the strangeness of space, of this 'non-place' (2005: 19), as Irina Petraş calls any public place, all disturbs him. The character is known through the monologues. That's how he expresses his reaction to the location, from where most of the time, although the inn captivates him, hypnotizes him with his strangeness, he feels the need to run away: "Then the place was so that you felt somehow charmed in it, a room both large and short, with walls stained by flies and yellowed by smoke, almost empty and illuminated by a bad lamp, which is located in the wall of the counter" (Slavici, 2001, II: 36). The people from the inn seem to have come from the darkside of the soul. The German appears to be close to a demonic suggestion: "An almost complete darkness was in the corner where the German was laughing, a lickspittle of a bad man, with a few red hairs as a beard, with the pitched voice and the small eyes, as Taşcă imagined the Satan" (*Ibidem*: 36). Slavici created here a fairytale character, very close to the negative forces as perceived in folk thinking. In this sense, Cornel Ungureanu says, "What does Slavici's character meet in another world? Often only substitutes of the devil" (2002: 10).

For the first time, Taşcă, the adamant man, feels disoriented. Sfredeluş's fears are confirmed, the wilderness of the place and the strangeness of men frighten him. Moreover, the uncertainty and disorientation make him refuse sleep: "He didn't feel like going to the room where his bed was prepared. He would have been happier to talk all night. He feared, however, sleep would overcome him, and no one was glad to sleep with people he had never seen or known who they were" (Slavici, 2001, II: 37).

The night is going to be strange. The inn seems to be moving from all its joints, as if it has a life of its own: "The doors and the windows were shaking as if on a ship carried away by waves" (*Ibidem*: 37). The comparison of the inn with a ship is not accidental. The inn becomes a source of unrest; it can no longer provide protection.Iit is neither the privileged space of the traveller nor the protective place. In the *Dictionary of symbols*, the ship symbolizes "the image of life, for which man must choose its centre and ensure its direction" (Chevalier, 1993, I: 365). Taşcă is also at crossroads, the inn is always positioned between choices, where you choose the direction. Slavici's hero has to make a decision. The inn becomes a completely uncomfortable place, open to all options. The noises, the ringing of the icy wind, the moving of the doors and windows translates this storm and kneading into the soul.

The character can neither be released from this space, nor isolate himself in order to feel safe. No matter how well he would barricade himself in the room, the icy wind would

still opens the doors. The inn, easily crossed by the wind, is completely insecure, but it does close all roads for the character. The old inn visited by the ghost of Taşcă's brother seems more like a deserted Gothic castle. Dreaming or not, the blame sounds clearly in the night through the evil voice of the German: "You gather – the German seemed to be saying – on the luck of your niece: that's why you're doing so well. And you will die after you have gathered enough, right when the world is dearer to you than ever" (Slavici, 2001, II: 39). In front of his brother's spectrum, Taşcă is ready to make the promise, deciding to give his niece what has been promised to her. Although he was sure he hadn't slept, everything seemed to have happened as if in a dream. When, finally he came down, the others confirmed that he had slept an entire night:

"– Well, he said, are you going to stay awake all night?

The innkeeper stared at him, while the German started laughing again.

- Well, you must have slept soundly if you say it's still night, said the innkeeper.

- I haven't closed my eyes since I left you, answered Taşcă. Damn house!

And in vain was the German laughing, and in vain did the innkeeper say that it was daylight, he believed something else, that not two hours had passed since he went to sleep "(*Ibidem*: 41).

The dream can be an essential dimension of the human being that brings out the disturbances of the human soul.

The inn's experience was revealing and transfigured him: "And though he was very anxious, dawn was there and he still did not feel like other times" (*Ibidem*: 41). Inner certainty, the vanity of man who is sure to control his destiny has melted. The end of the short story converts it into a moralist type. Once back home, Taşcă makes it up to his niece, he corrects the wrongdoings, "It's a great thing when a man has something on his soul. Sfredeluş was right: it's not good to keep the money obtained unfairly. As he arrived home, Taşcă kept his word: he made the calculations, and he honestly devided what belonged to the girl and what was his" (*Ibidem*: 41). The conclusion of the short story supports the supremacy of ethics on aesthetics. For the writer, the lesson transmitted, the moral aspect prevails over the esthetic value of his writing.

The protagonist of the *Inn of the Crows* was given bythe writer another chance. Destiny has not definitively punished him, because Slavici believes in the kindness of man. When he creates his characters, "Ioan Slavici always takes into account the complexity of man, who is neither angel nor demon but man, flashed by shadows and lights, moulded by passion and lies, but carrying in him a good virtual seed, a grain of humanity" (Balan, 1985: 105).

The finality of fiction at Slavici consists in highlighting the qualities of the human being who struggles to recover these qualities: "The short stories and sketches display most often the same structure, showing people who fail by leaving, or save themselves by reconquering the horizon of humanity" (Călinescu, 2000: 767). The inn is here nothing but a space for the recovery of the self, a place of awakening to humanity and of reconsidering values.

BIBLIOGRAPHY

***, *Dicţionarul explicativ al literaturii române*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998.

Bădărău, George, *Fantasticul în literatură*, Editura Institutul European, Iaşi, 2003.

Bălan, Ion Dodu, *Ioan Slavici sau Roata de Carul mare,* Editura Albatros, Bucureşti, 1985.

Călinescu, Alexandru, în *Dicţionarul esenţial al scriitorilor români,* coordonat de Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Editura Albatros, Bucureşti, 2000.

Călinescu, Florin, *Caragiale şi Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983.

Chevalier, Jean; Gherbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*, vol. I–III, Editura Artemis, Bucureşti, 1993.

Dumitrescu, Adriana, *Introducere în opera lui Ioan Slavici,* Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1997.

Ilie, Emanuela, *Fantastic şi alteritate*, Editura Junimea, Iaşi, 2013.

Petraş, Irina, *Despre locuri şi locuire*, Editura Ideea Europeană, Bucureşti, 2005.

Popescu, Magdalena, *Slavici,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977.

Ruşti, Doina, *Dicţionar de teme şi simboluri din literature română*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2002.

Slavici, Ioan, *Opere*, vol. II şi VI, (II. *Nuvele*; VI. *Amintiri – Lumea prin care am trecut – Închisorile mele – Fapta omenească. Din manuscrise – Varia*), ediţie îngrijită, studiu introductiv şi cronologie de Dimitrie Vatamaniuc, Editura Naţional, Bucureşti, 2001.

Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, Bucureşti, 1973.

Ungureanu, Cornel, *Ioan Slavici, monografie, antologie comentată şi receptare critică*, Editura Aula, Braşov, 2002.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

CARMEN SYLVA A LITERARY STRATEGY

Luiza Marinescu

Assoc. Prof., PhD, Spiru Haret University of Bucharest

Abstract:in Romanian culture, the work of the poet who signed the pseudonym of Carmen Sylva during the period 1880-1916 represents an occasion for recalling the mediation, promotion and cultural marketing effort made for the first time in Romanian culture with the characteristic rigor and preciseness. This study aims to outline the trans disciplinary design of the mediation, promotion and marketing strategy developed by Carmen Sylva, the Poet Queen and it is structured as follows:1. The Market of Cultural Services and Products in Romania during Queen Elisabeth, 2. Junimea and the Royal Literary Cenacle of the Royal Court: Cultural Objectives and Strategies, 3. How to get popularity? study on the wishes and cultural needs of the consumers of knowledge a. The translations "do not make a literature", but they are a means of cultural mediationb. Literary cenacle and its guestsc. Friendships matter: why Pierre Loti?d. Academic Recognition: a good cultural product sells itselfe. Popularity, a context issue 4. Conclusions

Keywords:Carmen Sylva, Romanian Literature, German Literature, French Literature, translation, Romanian Academy, French Academy, cultural marketing

1. Piața serviciilor și produselor culturale din România în vremea Reginei Elisabeta

Carmen Sylva, pseudonimul literar al Reginei Elisabeta a României(adică prințesa Elisabeth Pauline Ottilie Luise zu Wied, născută la 29 decembrie 1843 la Neuwied în Germania – decedată la 18 februarie /2 martie 1916 la Curtea de Argeș în Regatul României) este faimos pentru activitatea de pionierat a acestei patroane a artelor din Regatul României (1881-1916), fondatoare a unor instituții caritabile, poetă, eseistă și scriitoare. În 1893 a fondat Societatea caritabilă Regina Elisabeta.

Cu privire la activitatea sa de pionierat în domeniul marketingului cultural din Regatul României s-ar cuveni să precizăm de la început că regina Elisabeta (care din 1881 folosește pseudonimul de Carmen Sylva, pentru a își diferenția activitatea literară de cea oficială, de suverană) este creatoarea unui concept nou cu privire la propaganda culturală, o strategie menită să facă cunoscută tânăra dinastie română, Regatul României și cultura acestuia prin mijlocirea producției literare a suveranei. Carmen Sylva a conceput la curtea sa o rețea de angajați implicați în producția, corectarea, prelucrarea, traducerea, difuzarea literară a materialelor produse, formată din secretari, doamne de onoare, scriitori și a întreținut legături intelectuale cu persoane implicate în activități culturale, pe care le-a transformat în prieteni, colaboratori, aceștia fiind de cele mai multe ori scriitori sau muzicieni bine-cunoscuți în cercurile culturale apusene și românești.

Serviciul cultural realizat la curtea sa de către Carmen Sylva era un act ce reprezenta prestarea efectivă și punea în legătură activitatea literară a Reginei poete, cu mijloacele materiale ale prestației și obiectul serviciului (obținerea popularității, a recunoașterii cu orice preț a meritelor culturale în

spațiul european și apoi în cel românesc). Important este faptul că această strategie de marketing literar, care a transformat-o în 1881 în membră de onoare a Academiei Române (domeniul literar) și a făcut-o să primească celebrul premiu Botta al Academiei Franceze în 1888, a fost utilizată mai târziu și de către fostele ei doamne de onoare: Elena Văcărescu, membră a Academiei Franceze, Ana Elisabeta Brâncoveanu sau Anna de Noailles, membră a Académie Royale Belge de Langue et de Littérature Françaises și apoi a exclusivistei Academii Franceze, prima femeie comandor al Legiunii de Onoare; Martha Bibescu, autoarea volumului „*Les Huit Paradis"* (1908), premiat de Academia Franceză, membră din 1955 a Academiei Regale de limbă și literatură franceză din Bruxelles, în fotoliul pe care îl ocupase contesa Ana de Noailles. Recunoașterea în Franța a oricărui scriitor român va genera apoi adulație în mediile culturale românești.

Serviciile culturale de la Curtea Reginei Carmen Sylva erau diversificate și îndeplineau funcții de cercetare, de educație, de aprovizionare, de distribuție, de reciclare și de reevaluare a produselor și serviciilor culturale.

Funcția de cercetare a serviciilor culturale de la curtea reginei și-a început activitatea într-un context dramatic, în încercarea disperată de depășire a celei mei cumplite lovituri pe care o poate primi o mamă: pierderea copilului. Imaginea copilului purtat simbolic, în spate, ca o povară, se desprinde din iconografia perioadei, în care regina scria:

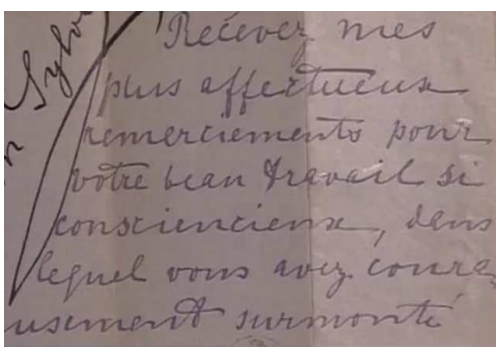
„Mă străduiesc să fiu întâi soție, apoi Suverană și abia în al trelea rând poetă"… „Meseria de suverană nu cere decât trei calități: frumusețea, bunătatea și fecunditatea." (Carmen Sylva, 2012)

Într-o țară cu o burghezie filo-franceză, această fiică a Renaniei, căsătorită pe plaiuri românești înființează în 1870 prima asociație pentru sărmani și o societate de traduceri a cărților pentru copii din limba franceză în limba română. În iconografia din 1873, prințesa Maria apare drept feblețea ambilor părinți și în special a tatălui, care o protejează așezând-o în așa fel încât înălțimea lor să fie egală, ca un vlăstar regesc de preț. Regina Elisabeta îi privește pe amândoi dintr-o poziție laterală, situată în spatele soțului și al fiicei. Profilul reginei sugerează loialitatea, devotamentul și atenția deosebită pe care o acordă acestei prime născute.

2. ***Junimea*și Cenaclul literar muzical de la Curtea regală: strategii culturale și obiective**

După moartea prințesei Maria din pricina scarlatinei în 1874, anatomia spiritului reginei Elisabeta s-a modificat pentru toată viața, din pricina unei depresii profunde, pe care a învelit-o în muncă neobosită până la epuizare, a mascat-o prin activitatea ei neîncetată, acompaniată de cea a doamnelor de la curte, activitate în scopuri caritabile și de propagandă dinastică, regina căutând să fie percepută de poporul său drept o figură maternă și un ambasador cultural al acestuia. Această fiică a Renaniei, care își cânta dorul de țara natală a preferat să se refugieze în scris și în amintirea celor pe care i-a îndrăgit. Scrisul devine la început o terapie și cu timpul o strategie. „În politică – scria Carmen Sylva- femeia trebuie să fie ecoul soțului său." (Carmen Sylva, 2012) Practic ea creează un trust cultural, urmărind promovarea țării sale în mediile occidentale.

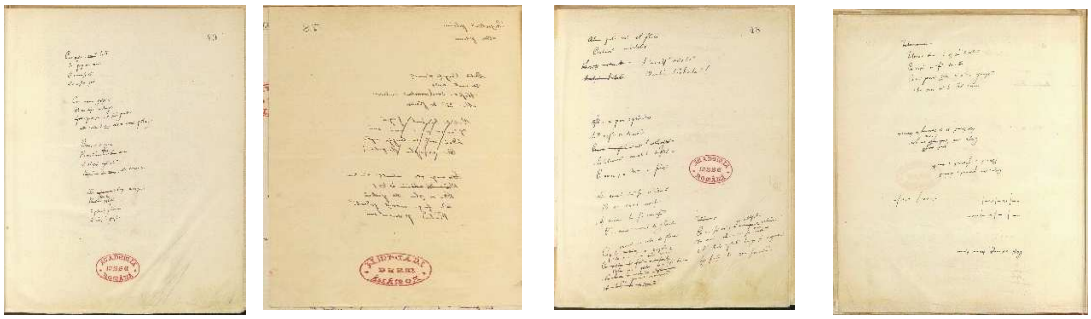
În iconografia perioadei, regina Elisabeta e surprinsă în profil, ca o medalie a suferinței, cu o privire în gol, înconjurată de copiii altora, la fel de apatici precum suverana îndoliată, care stă de fapt cu spatele la ei și la cîine, și cu fața spre micul secretaire,



Section:

ornat cu pozele celor apropiați. Simbolistica compoziţională indică faptul că Regina se îndreaptă spre scris. Atmosfera antigermană și antidinastică de la Curtea de la București trebuia într-un fel domolită printr-o compensare a imaginii Reginei, care o pierduse pe moștenitoarea tronului.Grupul doamnelor de onoare și cel al secretarilor de la curte participau la corectarea imaginii, la conceperea de stategii, produse literare și de servicii adaptate la cerințele pieței, la adaptarea calității acestora în funcție de nivelul de instruire al publicului, la corectarea, editarea și obținerea într-un timp cât mai scurt a lucrărilor și cu un consum cât mai redus de factori de producție, cu un beneficiu maxim pentru cei care trebuiau ocrotiți.

La vremea respectivă, cel mai influent salon literar care imprima direcția nouă în cultura și literatura română era cel al *Junimii* și de aceea, Regina va căuta să stabilească relații cordiale cu membrii acestei grupări intelectuale de formație germană și franceză. O ajută faptul că Mite Kremnitz, doamna sa de onoare este cumnata mentorului junimist, Titu Maiorescu și din această colaborare vor lua naștere creații culturale ce vor face cunoscută lumii germane literatura Regatului României: *Rumanische Märchen* (*Basme românești*), Leipzig, 1882; Carmen Sylva. *Rumänische Dichtungen* (*Poeme românești*), deutsch von Carmen Sylva, hrsg. und mit weiteren Beiträgen versehen von Mite Kremnitz, 1. Auflage, Kröner, Leipzig, 1881; traduceri în colaborare cu Carmen Sylva) din opera lui Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, Iacob Negruzzi, Dimitrie Bolintineanu, Th. Șerbănescu; Carmen Sylva. *Rumänische Dichtungen*, deutsch / von Carmen Sylva; hrsg. und mit Weiteren Beiträgen versehen von Mite Kremnitz. 2-e Aufl. Bonn: Verlag von Emil Strauss; *Neue rumänische Skizzen* (*Noi schițe românești*), 1881. Cu scriitorii *Junimii* stabilește relații de colaborare, așa cum se întâmplă cu Vasile Alecsandri, prieten, sfătuitor care o încurajează să trasforme scrisul în ocupație regală și unul dintre colaboratorii prezenți mereu la curte; cu Titu Maiorescu, Ion Luca Caragiale, care îi oferă subiectul pentru nuvela „*Răzbunarea*” sau cu Mihai Eminescu, pe care Carmen Sylva îl compară în scrierile sale cu Manfred sau cu Faust și care îi traduce balada „Vârful cu dor” în 1879 sub semnătura: M. E-scu: „*Vârful cu dor- baladă românească pentru soli, cor şi orchestră, textul de F. de Laroc, traducere de Eminescu*”. Balada reprezentată ca un text de operetă s-a jucat la Sibiu la 18/30 noiembrie 1879. Pseudonimul reginei LAROC este anagrama numele regelui CAROL în oglindă și prescurtarea F. vine de la fôret (pădure). Manuscrisul traducerii eminesciene a textului Carmen Sylvei aflat în custodia Bibliotecii Academiei Române din București se numește „*Verful cu dor- Baladă Română în trei părți. Textul de F. de Laroc. Muzica de Ladislaw Lubicz. Traducere română de M. E-scu*”. Introdusă ca text de operetă în volumul din 1905, îngrijit de Ilarie Chendi, balada este o capodoperă a artei de traducător a lui Mihai Eminescu din 1879, traducere lăudată de Frédéric Damé, când a avut loc reprezentația pe scena Teatrului Național. Luis F. Paganini, dragoman (traducător) al Agenției și Consulatului Italian preia traducerea eminesciană și realizează retroversiunea italiană după modelul eminescian.



Din colaborarea cu Mite Kremnitz rezultă o serie de romane semnate cu pseudonimul Dito und Idem: *Aus der rumänischen Gesellschaft* (*Din societatea românească*), două romane, Kröner, Leipzig și Bonn, 1882; *Anna Boleyn*, dramă istorică, Strauss, Bonn, 1886 (germ.); *Astra*, roman epistolar, Strauss, Bonn, 1886 (germ.); *Astra*, reeditare,

Editura Humanitas, București, 2011, ISBN 9789735033514, 236 pagini; *Feldpost* (*Poșta militară*), roman epistolar, Strauss, Bonn, 1886 (gem.); *In der Irre* (*La voia întâmplării*), povestiri, Strauss, Bonn, 1888; *Rache und andere Novellen* (*Răzbunare și alte povestiri*), Strauss, Bonn, 1889 (gem.)

3. Cum se obține popularitatea? Un studiu referitor la dorințele și nevoile de culturale ale consumatorilor de cunoaștere

Din ce în ce mai des, pseudonimul reginei scriitoare apare în lumea culturală, iar pictorul prerafaelit George Frederic Watts o compara cu „un căpcăun intelectual" care găsea că „scrisul consolează mai bine decât religia și torturează mai bine decât Inchiziția." (Carmen Sylva, 2012):

„Carmen este viersul, Sylva e pădurea,
Viersul de la sine e menit să sune
Şi de-aş fi născută şi creşteam aiurea,
Cântecele mele n-ar avea ce spune.
Le-am furat în treacăt de la păsărele,
Freamătul pădurii mi-a vorbit de ele-
Inima-mi pe urmă ritmul le-a adaos,
viersul şi pădurea sunt al meu repaos."

După 15 ani de la moartea Mariei, într-un fragment din Scrisoarea adresată de Carmen Sylva lui Mite Kremnitz în toamna lui 1888, Carmen Sylva credea că ar fi putut fi bunica tuturor copiilor, dacă Divinitatea i-ar fi îngăduit să le bucure sufletul cu ceea ce scria pentru ei:

„Cântul pădurii, Carmen Sylva, este numele meu, nume sub care m-am ascuns vreme îndelungată (…) și pe care îl scot astăzi la iveală, este fiindcă mulți copii iubiți și-au dorit acest lucru, și fiindcă acum am păr alb și aș fi putut fi bunică, dacă ar fi vrut bunul Dumnezeu. Așa că aș dori să fiu bunica tuturor copiilor și să nu spun niciodată nu, atunci cînd aceștia mă roagă un anumit lucru." (Kremnitz, 1903: 279)

Carmen Sylva era convinsă că popularitatea sa este rezultatul lecturii de către un public divers:

„Pentru a deveni popular trebuie să fii cântat de copii, de soldați, de studenți și de bețivi, dar să nu suferi de melancolie" (Aforismul A 438 d 111 în Carmen Sylva, 2012: 171)

a. Traducerile „nu fac o literatură", dar sunt un mijloc de mediere culturală

Curtea reginei a avut și funcția de a aproviziona, de a strânge cele mai valoroase surse de nutriție ale unui spirit, care își dorea să facă meseria de scriitoare și de traducătoare drept o parte a activității regale. Măreția Carmen Sylvei constă în capacitatea de metamorfozare a energiei sale creatoare într-o strategie culturală preluată de contemporanii ei cu rezultate uimitoare pentru afirmarea artei lor. Ea a reușit să își investească puterile în idei nobile cu o motivație etică, umanistă. „Povestirile Peleşului" au făcut publicitate țării a cărei regină era, iar veniturile Casei Regale destinate acțiunilor caritabile au fost completate de bani proveniți și din publicitate. În fața mașinii sale de scris, Carmen Sylva a fost prima regină care a făcut reclamă acestei invenții, perfecționată de americani (Fay-Sholes Typewriter) sau de germani (Erika-Schreibmaschine).

Urteil der
Königin von Rumänien
über die „Erika":
Die neue Erika-Schreibmaschine ist ganz ausgezeichnet und zumal für alle Kurzsichtigen eine Wohltat, da man sie in nächste Nähe bringen und auf diese Weise zum ersten Male sehen kann, was man schreibt.
Elisabeth, Carmen Sylva.

Carmen Sylva, cea mai prolifică regină scriitoare din veacul al XIX-lea, a dat publicului peste o mie de poeme, nouăzeci de nuvele, treizeci de texte dramatice și patru romane. Beneficiind de o educație poliglotă, ea scris cu ușurință în germană, franceză, engleză. Învățase româna și la curtea ei, cultiva tradiția meșteșugărească a confecționării costumului popular românesc, pe care îl purta cu eleganță împreună cu doamnele sale de onoare. Veșnic încântată de noutățile lingvistice, a devenit o admiratoare a limbii internaționale esperanto („cel care speră") , în 1908 a devenit președinta Societății Esperanto din România, iar în 1910 Președinta Societății Europene de Esperanto. Admirația și sprijinul pentru înființarea Societății Teozofice și mai ales asocierea cu actorii i-au adus remarci critice din partea împăratului Franz Josef al Austriei.

Carmen Sylva
Poetess, Queen of Roumania using the
Fay-Sho Typewriter
(Formerly the ——— Sho)
made by
Fay-Sholes Co.
(Formerly the ——— Sholes Co.)
127 Rees St., Chicago
FREE—Write us Dept. E, for McGurrin's Booklets on Speed Writing, Billing, Card Index Writing, etc.

b. Cenaclul literar și invitații săi

Funcția de educație a serviciilor culturale de la curtea reginei Elisabeta este relevată de importanța acordată învățământului. Aceasta a fost una dintre laturile intens cultivate și incluse în strategia culturală de lungă durată a curții reginei Carmen Sylva. Înțelegând căîn lumea modernă creșterea economică presupune investiții din ce în ce mai mari în capitalul uman, regina Elisabeta a înființat un sistem de burse prin care a sprijinit tinerii talentați în domeniul artelor. În salonul său i-a promovat pe tinerii artiști români și s-a înconjurat de personaje cu preocupări culturale: Mihai Eminescu, Elena Văcărescu, Bucura Dumbravă, Livia Maiorescu, domnișoare de onoare a reginei Elisabeta, pictorul Nicolae Grigorescu, Martha Bibescu, George Enescu, pentru care a construit o sala de concerte lângă Castelul Peleș și căruia i-a dăruit o vioara lucrată de celebrul lutier Amati, Grigoraș Dinicu, Cella Delavrancea, Vasile Alecsandri, Titu Maiorescu, I. L. Caragiale, Șt. O Iosif, George Coșbuc, Octavian Goga. În salonul de muzică de la Sinaia s-au auzit pentru prima dată liedurile lui Enescu pe versurile scrise de Carmen Sylva. Fără să se ierte vreodată pentru pierderea suferită, în confesiunile sale Carmen Sylva își observa metamorfozele procesului de vindecare din care fac parte iertarea, onoarea, integritatea și respectarea cuvântului pe care și l-a dat:

> „Acum am devenit asemenea unui tei: mulți cîntăreți mi se adăpostesc sub crengile mele și cântă în casa mea, albinele sunt numeroase, căci la mine în casă se

muncește foarte mult, toți sunt harnici de dimineață până seara, albinele mele zboară de ici-acolo. Iar eu încep lucrul mai devreme decât toată lumea, căci și iarna și vara mă trezesc înainte să apară soarele și nici iarna, nici vara mâna nu contenește a scrie cântece și povești, iarnă vară zboară suveica prin dantela mea pentru biserică, iar pensula mea pictează cărți religioase." (Kremnitz, 1903: 335)

Principala remarcă referitoare la acest demers de acumulare este că toată această energie a fost capitalizată în încercarea de a motiva și de crea mitul sau „Povestea reginei binefăcătoare", generat de „păcatul" sau „greșeala ei pioasă" de a dori să transforme „pământul în Paradis". Idealizarea autobiografică retrospectivă, comparația cu sfânta Elisabeta de Turingia (Sfînta Elisabeta a Ungariei 1207-1231) prin activitățile caritabile în favoarea bolnavilor și săracilor și mai ales confesiunea legată de somatizarea suferinței celor din jur, ilustrează drama mascată, nerezolvarea conflictului interior care caută în continuare răspuns la întrebarea „de ce?", întrebare transformată în mod de viață. O rugăciune adresată lui Dumnezeu îi fusese ascultată de Acesta exact așa cum fusese formulată.

„Să pot lua suferința lor asupra mea." (Carmen Sylva, 1901: 1-8)

Ca urmare, regina somatizează rând pe rând suferințele celorlalți, dezvoltă simptomele bolilor în absența cauzelor medicale, convertește o stare de dezechilibru (pasager) într-o stare patologică (permanentă), pentru că nu înțelege ce importanță are purificarea. Ea se risipește, investește energie inutil în propria vindecare în loc să se protejeze, confundă macularea cu transfigurarea și are impresia că tinerețea și frumusețea îi vor spori la nesfârșit ca răsplată a efortului său caritabil:

„După aceea se molipsi rînd pe rînd de cîte o boală, fu oarbă, surdă, avu febră, dar din toate aceste încercări ieșea din ce în ce mai frumoasă, tânără și transfigurată." (Carmen Sylva, 1901: 1-8)

Într-o bună zi, Regina vindecă cu ierburi un băiat bolnav, fiul unei mame sărmane. Auto-prorocirea însoțește această victorie asupra bolii. Energia pe care a investit-o în acest caz o va pierde definitiv fără posibilitatea de a o mai recupera vreodată.

„De astă dată, după ce se întoarse acasă nu se mai simți atât de obosită ca de obicei. Totuși se aștepta să fie lovită de o boală grea, poate chiar de moarte." (Carmen Sylva, 1901: 1-8)

Mitul respectiv este tot o investiție în trecut și o risipire a energiei prezentului, dar într-un alt fel. E rezultatul unui vis cu copilul care plecase în lumea paradisiacă și care se întoarce pentru a îi comunica mamei ***de ce*** fusese pedepsită atât de crunt de către Dumnezeu. Justificarea onirică e contradictorie cu toate ideile exprimate până atunci de regină. Pământul întreg ca o vale a Gheenei (din Septuaginta în greceşte *Γέεννα*),loc în sudul Ierusalimului unde conform tradiției în secolele VI î. H. oamenii aduceau jertfă zeului Moloh proprii copii, băieți și fete, pe care îi ardeau este în legătură cu *Vechiul Testament, Cartea lui Ioshua* unde acest loc e pomenit. Totuși revelația onirică depășește până și profeția lui Ieremia care a spus că Ierusalimul va ajunge un asemenea loc, precum valea Gehinnom, adică valea Gheenei și altarul de la Tofet, distrus de regele Iosia, locul unde se aduceau jertfe umane de copii. (Ieremia 19: 2-6; 19:11-14)

„Sărăcia trebuie să existe, la fel ca și boala, nedreptatea și războiul. Totul se întâmplă întru purificare și îndurarea noastră și întrajutorarea semenilor. De aceea sunt fericiți toți aceia care îi

ajută pe suferinzi cu toată puterea lor și tot sacrificiul și energia de care sunt capabili. Dar să transforme Pământul în Paradis, acest lucru nu îl pot face și nu le este îngăduit să o facă, fiindcă Pământul este o mașinărie, care după socoteala lumească se numește Infern sau focul Gheenei!" (Carmen Sylva, 1901: 1-8)

Faptul că mitul „bunei regine" apare cu această trimitere onirică, vechitestamentară demonstrează că și serviciile curții regale sunt puternic implicate în procesul de pregătire a producției populare, a literaturii de consum, ce confirmă metamorfoza spirituală, dar și procesul de derularea producției spirituale. Regina poetă se implică în producția literară într-un context intracultural, iar efortul său este legitimat sacrificial. Opera Carmen Sylvei este formată din poeme, basme, povestiri, memorii, traduceri din literature franceză în germană, din română în germană, romane scrise în colaborare cu Mite Kremnitz, cumnata lui Titu Maiorescu și un roman pe care l-a scris singură. Faptul de a publica câte trei cărți pe an în perioada 1880-1916 este remarcabil.

c. Prieteniile contează: de ce Pierre Loti?

Curtea Carmen Sylvei a acordat o mare importanță funcțieidedistribuție a lucrărilor literare - fără de care nici produs nu poate fi accesibil consumatorului. Această acțiune cuprinde ansamblul operațiunilor tehnice și economice, care au loc din momentul ieșirii produselor din procesul de producție și până când ajung la utilizatorii finali. S-a spus că activitatea aceasta de răspândire în limbi de circulație internațională a „volumașelor aurii" destinate „mîinilor delicate ale femeilor" (Häntzschel, 2000: 56-57) era destul de costisitoare, însă avea un impact asupra educației doamnelor burgheze, cultivând teme specifice universului casnic, prieteniei, maternității, iubirii, supunerii, familiei, alegerii partenerului, iubirii față de aproape, suferinței care îi solidarizează pe oameni indiferent de poziția lor socială față de idea că femeia în general nu putea fi decât consumator de lirică și de beletristică ușoară.

În contextul cultural al confluențelor de veac al XIX-lea și al XX-lea, la curtea reginei Carmen Sylva și-au făcut apariția strategii de cultivare a relațiilor culturale româno-germane prin contactele cu scriitorii contemporani foarte populari în Germania precum Joseph Viktor Scheffel, autorul *romanului în versuri Der Trompeter von Säckingen, ein Sang vom Oberrhein (Gornistul din Säckingen, un cântec de pe Rinul superior- 1853)* a unui roman istoric *Ekkehard* (1855) despre viața călugărului *Ekkehard* II de la mănăstirea St. Gallen din Elveția și a unui cîntec vesel de petrecere din volumul *Gaudeamus* (1867) ce amintește de denumiri și nume românești:

Das Schloß Gradesco'
1. Auf dem Schloße von Gradesco,
Hinterwärts von Temesvar,
Saß der tapf're Fürst Bibesco,
Serbiens greiser Hospodar.
2. Sprich, was tat der Fürst Bibesco,
Serbiens greiser Hospodar.
Auf dem Schloße von Gradesco,
Hinterwärts von Temesvar?
"3. "Sliwowitz" trank Fürst Bibesco,
Serbiens greiser Hospodar.
Auf dem Schloße von Gradesco,
Bis er schwer betrunken war.

Castelul Grădescu
1. În castelul din Grădescu,
De la Timișoara-n jos,
Stă viteazul prinț Bibescu,
Domnul Serbiei, maiestos.
2. Spune, ce făcea Bibescu,
Domnul Serbiei, maiestor,
În castelul din Grădescu,
De la Timișoara-n jos?
3. "Șliboviță" bea Bibescu,
Domn al Serbiei, maiestos
În castelul din Grădescu,
Până cade beat pe jos.

Poetul care a scris în limbă germană populară Fritz Reuter și care devenise un romancier cunoscut în Germania, precum și Moritz Karl Wilhelm Anton Graf von Strachwitz, poetul baladelor inspirate din motive nordice erau autorii cu a căror operă Carmen Sylva a intrat în contact. Din cercul poeților munchenezi Carmen Sylva a cultivat relațiile cu: Paul Johann Ludwig von Heyse (n. 15 martie 1830, Berlin - d. 2 aprilie 1914, München) laureat al Premiului Nobel pentru Literatură în anul 1910, cu o notabilă contribuție de nuvelist; dramaturgul și poetul Emanuel von Geibel (n. 17 octombrie 1815 - d. 6 aprilie 1884); juristul, scriitorul și istoricul Felix Ludwig Julius Dahn (n. 9 februarie 1834, Hamburg — d. 3 ianuarie 1912, Breslau – Wroclaw, Polonia); Moyses Baruch, cunoscut prozator și dramaturg german de etnie ebraică sub pseudonimul Berthold Auerbach (n. 28 februarie 1812 - d. 8 februarie 1882); poetul și romancierul baron Friedrich Adolf Axel Detlev von Liliencron (n. 3 iunie1844, Kiel – d. 22 iulie1909); poetul și scriitorul austriac Peter Rosegger (Roßegger) (n. 31 iulie 1843, Krieglach, Austria – d. 26 iunie1918, Krieglach); dramaturgul și romancierul Richard Voss (Voß)(n. 2 septembrie 1851 – d. 10 iunie 1918); scriitorul și diplomatul Ernst Adam von Wildenbruch (3 februarie 1845 , Beirut, Imperiul Otoman; d. 15 ianuarie 1909, Berlin); scriitorul elvețian de limbă germană Conrad Ferdinand Meyer(n. 11 octombrie 1825, Zürich, Elveția – d. 28 noiembrie 1898, Kilchberg, Elveția).

Dintre împărătesele scriitoare, Împărăteasa Elisabeta a Austriei (Sisi), soția împăratului Franz Joseph a vizitat-o pe Carmen Sylva și a apreciat-o pentru că amîndouă aveau în comun dragostea pentru spiritualitate, cultura vastă, dragostea pentru literatură și filosofie, dragostea pentru arta greacă și pentru poeta greacă Sappho, căreia Carmen Sylva îi și dedicase un poem și, mai ales, detașarea față de onorurile și de falsitatea pe care din poziția lor de împărătească și de regină trebuiau să le privească în față zilnic cu zâmbetul pe buze. Spiritul răzvrătit la adresa etichetei de la curte le unea în confesiunile lor pe cele două capete încoronate feminine. Și, pentru că pe deasupra aveau în comun și câte o căsătorie nu tocmai împlinită sau fericită pe deplin, amândouă s-au hotărât să scrie despre „absurdul căsătoriei". (Hamann, 2012) căci„Dragostea te transformă; căsătoria fără dragoste, nicidecum." (Carmen Sylva, 2012)Despre apariția la Viena în 1884 a Carmen Sylvei îi scria Reginei Elisabeta a Austriei fiica sa de 16 ani, Marie Valerie, care se referea cu precădere la vestimentația reginei poete.

„Felul său de a se îmbrăca era puțin special. Sub haina voluminoasă de blană, regina purta a un vestmânt aproape ca un halat dintr-o catifea roșu închis, ornamentată cu broderie colorată și prinsă în jurul taliei cu un cordon de mătase ca o funie. Purta o pălărie închisă… și avea un văl în vîrful căruia își plasase un pince-nez." … „ O numeau femeie savantă. Mă gîndeam, pe măsură ce îi priveam ochii mari verzi care râdeau, obrajii încă colorați cu prospețimea tinereții, dinții superbi, albi ca zăpada: dacă Carmen Sylva poate vedea în sufletul oamenilor, ar trebui să știe că de o oră, tot ce era al nostru era al său, îi aparțineam de acum în întregime." (Trad. L.M. Hamann, 2012)

Împărăteasa Elisabeta avea o părere extrem de bună despre felul realist de a fi al Carmen Sylvei pe care o vizita spunînd: „Nu curtea am dorit să o vizitez /Nu am dorit să o văd pe Regină /Doar pe poetă am dorit să o văd / Am venit pentru Carmen Sylva." (Trad. L.M. apud. Hamann, 2012) Curtea Carmen Sylvei era aceea în care se citeau pentru prima dată în Europa traducerile în limba franceză ale „*Aforismelor*" lui Arthur Schopenhauer de către Zizin Cantacuzino ajutat de Titu Maiorescu. Franz Josef primind drept urare de Anul Nou unul dintre aforismele lui Schopenhauer din partea Împărătesei Sisi i-a spus acesteia că de data aceasta Schopenhauer are dreptate, dar că în general „lucrările filosofice sunt menite doar să ne facă confuzi." (Trad.L.M. apud. Hamann, 2012) Relatarea îi aparține Katharinei Schratt „prietena" actriță a Împărătesei Sisi.

Într-o scrisoare către Marie Valerie, împărăteasa Sisi scria: „Carmen Sylva este foarte drăguță, veselă, interesantă, dar ea e cu picioarele ferm legate de pământul acestei lumi; nu m-ar putea înțelege niciodată, deși eu o simpatizez, eu țin la ea." (Trad. L.M. apud. Hamann, 2012) La moartea

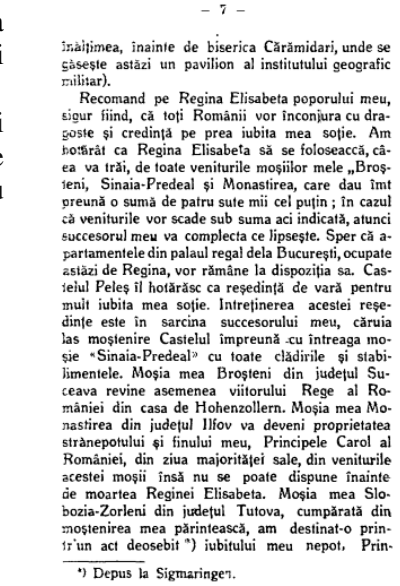
împărătesei ca urmare a atentatului de la Geneva din 10 septembrie 1898, Carmen Sylva scria: „Era foarte normal ca dintre toți poeții pe care îi citea cel mai mult să îl placă pe Heine, pentru că și el este atît de dezamăgit de toată falsitatea din această lume și nu găsește niciodată suficiente cuvinte pentru a azvârli tot ceea ce e gol! Ceea ce ea nu a putut ierta la nivelul poziției noastre a fost că avem atât de mult de a face cu aparențele și falsitatea și avem o atât de mare problemă de a ajunge la esență, la miezul lucrurilor. Nu putea uita că oamenii vor să ne vadă ca pe niște Olimpieni și nu le place să ne vadă că plângem și că suspinăm ca ei. Ne-au plasat pe un soclu, la înălțime de pe care vor să ne vadă zâmbind mereu și fiind cât mai fericiți posibil pe acest pământ. Dar tocmai aici este cruzimea minciunii implacabile…. În Heine ea și-a găsit mângâierea pentru toate aceste aparențe exterioare, pe care le-a simțit atât de adânc; A descoperit amărăciunea cu care destinul său crud și solitar s-a împlinit; numai neastâmpărul nesupus, care a fost și el o parte din personalitatea ei, a scos la lumină o asemenea afirmare originală și uimitoare.” (Trad. L.M. apud. Hamann, 2012)

Carmen Sylva nu renunțase la limbajul durerii în toate relatările sale, observând că acesta este de fapt singurul pe placul publicului. „Nu există decât o singură fericire, datoria. Nu există decât o singură consolare, munca.Nu există decât o singură bucurie, frumosul” obișnuia să spună Regina. La curtea Carmen Sylvei funcția de întreținere a produselor culturale, de refacere sau de reparare a valorii lor de întrebuințare făcea parte din strategia pe termen lung de afirmare a popularității Reginei scriitoare. Domnișoara de onoare, Elena Văcărescu îi trimisese lui Piere Loti, cel mai tînăr academician francez, de profesie marinar și scriitor, o traducere în franceză a poeziei „*Iehovah*” scrisă de Carmen Sylva. Carmen Sylva va primi curând după aceea romanul „*Pescarul din Islanda*”, cu o dedicație călduroasă din partea autorului. Regina va realiza traducerea în germană a romanului și, într-o caldă zi de septembrie, conform relatărilor lui Pierre Loti, Carmen Sylva îl va întâmpina la Peleș pe invitatul său, primindu-l în salonul de muzică, înconjurată de domnișoarele de onoare, după ce interpretase un preludiu de Bach la orgă, coborând scara spiralată din lemn sculptat și purtând în mână traducerea în germană a romanului. La rîndul său, Pierre Loti (încălțat cu pantofi cu tocuri pentru a fi mai înalt, spre dezamăgirea domnișoarelor de la curte care și-l imaginau atletic precum eroii romanelor sale), ascultă extaziat felul în care regina citește. Pierre Loti se va implica în finalizarea lucrării „*Les Pensées d’une reine* (*Cugetările unei regine*)”, aforismele publicate în 1888 la Editura Calmann-Lévy și care îi vor aduce premiul Botta al Academiei Franceze la 16 noiembrie în același an.

d. Recunoașterea academică: un produs cultural bun se vinde singur

Carmen Sylva devenise în 1881 membră de onoare a Academiei Române (domeniul literar) și recunoașterea meritelor sale literare de către Academia Franceză din 1888 reprezenta un atu pentru consolidarea imaginii sale de Regină scriitoare într-un stat național, care tocmai își câștigase independența. Regele Carol I și Regina Elisabeta s-au implicat în modernizarea țării lor, iar occidentalizarea României din punct de vedere cultural, spiritual era specialitatea Carmen Sylvei. Prin activitatea sa de mecenat cultural, care încuraja viața spirituală românească, prin propria-i operă literară realizată într-o simbioză cu elementele autohtone și motivele românești, Carmen Sylva a rămas un personaj romantic cu o activitate de promovare extrem de utilă intereselor de modernizare și occidentalizare a României, o soție loială Regelui și intereselor Regatului Român:

„Voi merge unde vei merge și tu. Voi rămâne unde vei rămâne și tu. Poporul tău este poporul meu. Dumnezeul tău este Dumnezeul meu. Voi muri unde vei muri și acolo doresc sa fiu îngropată." (Carmen Sylva, 2012)


– 7 –

înălțimea, înainte de biserica Cărămidari, unde se găsește astăzi un pavilion al institutului geografic militar).

Recomand pe Regina Elisabeta poporului meu, sigur fiind, că toți Românii vor înconjura cu dragoste și credință pe prea iubita mea soție. Am hotărât ca Regina Elisabeta să se folosească, câta va trăi, de toate veniturile moșiilor mele „Broșteni, Sinaia-Predeal și Monastirea, care dau împreună o sumă de patru sute mii cel puțin ; în cazul că veniturile vor scade sub suma aci indicată, atunci succesorul meu va complecta ce lipsește. Sper că apartamentele din palaul regal dela București, ocupate astăzi de Regina, vor rămâne la dispoziția sa. Castelul Peleș îl hotărâsc ca reședință de vară pentru mult iubita mea soție. Întreținerea acestei reședințe este în sarcina succesorului meu, căruia las moștenire Castelul împreună cu întreaga moșie «Sinaia-Predeal» cu toate clădirile și stabilimentele. Moșia mea Broșteni din județul Suceava revine asemenea viitorului Rege al României din casa de Hohenzollern. Moșia mea Monastirea din județul Ilfov va deveni proprietatea strănepotului și finului meu, Principele Carol al României, din ziua majorității sale, din veniturile acestei moșii însă nu se poate dispune înainte de moartea Reginei Elisabeta. Moșia mea Slobozia-Zorleni din județul Tutova, cumpărată din moștenirea mea părintească, am destinat-o printr'un act deosebit *) iubitului meu nepot, Prin-

*) Depus la Sigmaringen.

e. Popularitatea o problemă de context

După problema *Exilatei*, care a făcut din Regina Elisabeta și Elena Văcărescu subiecte tabu în presa din țară și subiecte mondene în presa internațională, din pricina logodnei efemere a Elenei Văcărescu cu prințul moștenitor Ferdinand, în *Testamentul* Regelui Carol I suveranul își exprima recunoștiința pentru loialitatea mai presus decât dragostea pe care o trăise alături de Carmen Sylva și scria:

„Recomand pe Regina Elisabeta poporului meu, sigur fiind, că toți românii vor înconjura cu dragoste și credință pe preaiubita mea soție." (Carol I, 1914: 7)

Concluzii:

De la sosirea în București după o călătorie cu vaporul care durase trei zile și până la sfârșitul vieții sale, Carmen Sylva și-a păstrat măsura valorii domniei sale în cuvinte care întruchipează munca și hărnicia împreună cu soțul ei în domeniul culturii, artelor frumoase și meșteșugurilor românești, atrăgând atenția Europei asupra valorilor românești la Expozițiile internaționale din 1867, 1889 și 1900. În 1912 a organizat la Berlin o expoziție intitulată „Femeia în artă și în meșteșuguri" cerând ca trenul Orient Expres să oprească la Sinaia. După moartea lui Carol I s-a retras la Curtea de Argeș ducând o viață retrasă îmbibată de memorii.

„Noi suntem niște suverani extraordinari, pentru că am vrut să îndeplinim în douăzeci și cinci de ani ceea ce alții au făcut în câteva secole."… „România este pe cale să devină ceea ce regele Carol a visat ca ea să devină: o arteră înviorătoare în Europa. Când i s-a oferit tânărului prinț de Hohenzzolern coroana acestei țări, despre care nici nu știa că există, el a deschis atlasul, a luat un creion și, văzând că linia trasată de la Londra la Bombay trece prin principatul care îl chema în fruntea sa, a acceptat spunând: «Aceasta e o țară de viitor!»" (Carmen Sylva, Loti, 2016: 106)

BIBLIOGRAPHY

Carmen Sylva, 1881: Carmen Sylva. *Rumänische Dichtungen* (*Poeme românești*), deutsch von Carmen Sylva, hrsg. und mit weiteren Beiträgen versehen von Mite Kremnitz, 1. Auflage, Kröner, Leipzig, 1881; traduceri în colaborare cu Carmen Sylva) din opera lui Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu, Iacob Negruzzi, Dimitrie Bolintineanu, Th. Șerbănescu, etc.

Carmen Sylva, 1901: Carmen Sylva, *Dar Märchen von de hilfreichen Königin* în *Märchen einer Königin,* Bonn, Straus, p. 1-8.

Carmen Sylva, 2012: Carmen Sylva, *Gedanken einer Königin – Les pensées d'une reine (Cugetările unei regine). Aforismele complete în limba germană şi franceză şi epigramele Reginei Elisabeta a României, n. Prinţesă de Wied (1843-1916). Ediţie îngrijită şi cu o prefaţă de Silvia Irina Zimmermann, cu fotografii din Arhiva Princiară de Wied (Neuwied),*editura Ibidem, Stuttgart, 2012, 442 pagini, ISBN 978-3-8382-0385-0 (în limba germană şi franceză)

Carmen Sylva, 2012a: Carmen Sylva, *Gedanken einer Königin (Cugetările unei regine). Aforisme aleseale Reginei Elisabeta a României, n. Prinţesă de Wied (1843-1916). Ediţie îngrijită şi cu o postfaţă de Silvia Irina Zimmermann, cu fotografii din Arhiva*

*Princiară de Wied (Neuwied),*editura Ibidem, Stuttgart, 2012, 186 pagini, ISBN 978-3-8382-0375-1

Carmen Sylva, f.a.: Carmen Sylva. *Rumänische Dichtungen*, deutsch / von Carmen Sylva; hrsg. und mit Weiteren Beiträgen versehen von Mite Kremnitz. 2-e Aufl. Bonn: Verlag von Emil Strauss

Carmen Sylva, Loti, 2016: Pierre Loti, Carmen Sylva Regina Elisabeta a României *Povesiri încrucișate În jurul Exilatei la Sinaia, București, Veneția texte reunite și prezentate de Alain Quella- Villegër,* Prefață de Gabriel Badea Păun, Traducere de Silvia Colfescu, Editura Vremea, București.

Carol I, 1914: *Testamentul Regelui Carol I* in extenso și cu un codicil, București, Tipografia Grossmann.

Dito und Idem, 1886 a: Dito und Idem, *Astra*, roman epistolar, Strauss, Bonn, 1886 (germ. scris în colaborare cu Carmen Sylva)

Dito und Idem, 1886: Dito und Idem, *Anna Boleyn*, dramă istorică, Strauss, Bonn.

Dito und Idem, 1886b: Dito und Idem, *Feldpost* (*Poșta militară*), roman epistolar, Strauss, Bonn.

Dito und Idem, 1888: Dito und Idem, *In der Irre* (*La voia întâmplării*), povestiri, Strauss, Bonn.

Dito und Idem, 1889: Dito und Idem, *Rache und andere Novellen* (*Răzbunare și alte povestiri*), Strauss, Bonn.

Dito und Idem, 2011: Dito und Idem, *Astra*, reeditare, Editura Humanitas, București, ISBN 9789735033514, 236 pagini

Dito und Idem,, 1882: Dito und Idem, *Aus der rumänischen Gesellschaft* (*Din societatea românească*), două romane, Kröner, Leipzig și Bonn, 1882

Hamann, 2012: Brigitte Hamann, *The Reluctant Empress. A Biography of Empress Elisabeth of Austria* translated from the German by Ruth Hein, Farber and Farber Ltd., London.

Häntzschel, 2000: Günter Häntzschel, *Geschlechterdifferenz und Dichtung. Lyrikvermittlung im ausgehenden 19. Jahrhundert.* În: York-Gothart Mix (Hg.): Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus. 1890 - 1918 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 7). München, Wien: Hanser 2000, S. 53-63. Zugleich: München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2000 (dtv 4349).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

MIXED ALLEGIANCES IN THE WORK OF KAZUO ISHIGURO

Irina Toma

Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești

Abstract: Kazuo Ishiguro has been characterized as a great spokesman for the unprivileged homeless and this happens mainly due to his particular mixed allegiances, to his being poised between cultures and nations, between two antithetical realms. The "in-betweeness" of Ishiguro's work is most evident in The Remains of the Day, a novel which may be envisaged as a Japanese version of England or an English vision of Japan, or simply a vision of our condition, of our hybrid contemporary world. The present paper focuses on Ishiguro's novel, a paradoxical encounter between allegiance and displacement in the "in-between spaces" through which the meanings of cultural and political authority are negotiated. At the crossroads between English dignity and Japanese restraint, the author's divided loyalties meet in the creation of a rewarding novel, emblematic for the postmodernist outlook on life and art.

Keywords: allegiance, displacement, colonizer, colonized, in-betweeness.

Kazuo Ishiguro has been characterized as a great spokesman for the unprivileged homeless and this happens mainly due to his mixed allegiances,to his being poised between cultures and nations. Born in Japan, but living in England, he has a particular status, that of permanently oscillating between two antithetical realms. Due to his in-betweeness, Ishiguro constantly resents not having been able to properly leave Japan, not having had the opportunity to make his farewell. As he himself confesses: " I never said goodbye to Japan. For a long time, I simply assumed that I would return...It was just time, life, the world, that came along and rearranged things when I wasn't looking. The next time I lokked, japan was gone."(Mackenzie, 2000:10)

It seems that this double allegiance was to label forever the author's life, since the very house he inhabits in England is the exact mirror image of that of his parents: " What is odd is that the houses are exactly the same furnished, even the view out of the window is the same, and yet fundamentally different; they are a mirror image of each other. Which is very confusing when I visit my parents. Because, in my head, in the house I remember from my childhood, everything is the other way around."(Mackenzie, 2000: 13)

It is a neat image, the two houses joined and yet facing away from each other, a kind of dual inheritance that almost replicates Ishiguro's own experience: East and West, assimilated and displaced, reality and imagination, perception and projection. It is an image that explores the double positioning, the hybridic condition of the writer. Ishiguro equally benefits and suffers from this double perspective best illustrated in Bhabha's words: " What I want to emphasize in that large and liminal image of the nation with which I began, is a particular ambivalence that haunts the idea of the nation, the language of those who write it and the lives of those who live it. It is an ambivalence that emerges from a growing awareness that the cultural temporality of the nation inscribes a much more transitional social reality."(Bhabha, 1994: 1)

The locality of national culture is neither unified nor unitary in relation to itself, nor must it be seen simply as other in relation to what is outside or beyond it. The problem of inside/outside always entails a process of hybridization, incorporating new people in relation

to the political and cultural entities. What emerges is a turning of boundaries and limits into the in-between spaces through which the meanings of cultural and political authority are negotiated. In the introduction to his work, Edward Said argues: " I do not believe that authors are mechanically determined by ideology, class or economic history, but authors are, I also believe, very much in the history of their societies, shaping and shaped by that history and their social experience to different extents."(Said, 1994: XXII)

Bearing in mind the presence of history as a shaping factor, one could not help noticing that, at the beginning of the 20th century, in Europe there was scarcely a corner of life untouched by the facts of the Empire: the economies were hungry for overseas markets, raw materials, cheap labour force and hugely profitable land, and the foreign policy establishments were committed to the maintenance of vast tracts of distant territories and large numbers of subjugated peoples. Commenting upon the relation between imperialism and colonialism, Said concludes: " Imperialism means the practice, the theory and the attitudes of a dominating metropolitan center ruling a distant territory; colonialism, which is almost always a consequence of imperialism, is the implanting of settlements on distant territory; empire is a relationship, formal or informal, in which one state controls the effective political sovereignty of another political society. It can be achieved by force, by political collaboration, by economic, social or cultural dependence. Imperialism is simply the process of establishing or maintaining an empire."(Said, 1994: 9)

Colonialism is not, therefore, best understood as a political or economic relationship that is legitimized through ideologies of racism or progress. Colonialism has always been a cultural process; its discoveries and trespasses are imagined and energized through signs, metaphors and narratives; even what would seem its purest moments of profit and violence have been mediated and inflamed by structures of meaning. Colonial cultures are not simply ideologies that mask, mystify or rationalize forms of oppression that are external to them; they are also expressive and constitutive of colonial relationships in themselves. These traces of the past and present pave the way towards a study of the histories created by the empire, not just the story of the white man and the white woman, but also those of the non-whites, whose lands and very being were at issue, even as their claims were denied or ignored.

Such a discussion of postcolonial issues would perfectly fit a writer such as Salman Rushdie, but it paradoxically functions in Ishiguro's case too. Although it did have colonizing ambitions, Japan was never a colony. However, Ishiguro constantly believes himself to be stuck at the margins, thereby placing himself within the postcolonial emphasis on the marginal, the liminal, the excluded. Although frequently associated with the Anglo Indian Rushdie and the Hong Kong born Timothy Mo as mapping the postcolonial world by being part of more than one culture, Ishiguro is rightly suspicious of this association. Instead, he considers that being placed between cultures and identities makes him a representative of the age of the refugee, characterized by great writers of the modern era, such as Kafka or Beckett.

The in-betweeness of Ishiguro's work is most evident in *The Remains of the Day*, a novel often seen as a stroke of the decolonizing pen for attacking the imperial pretensions of a fading British Empire. Delighted in the ambivalence of its cultural critique, one wonders how a Japanese-born writer living in England could write a novel about the butler of a great English house. One wonders whether it results in a Japanese vision of England or an English version of Japan, whether it is both or neither, or simply a vision of our condition, our world. It might be relevant to embrace the opinion according to which : " *The* Remains *of the Day* epitomizes two related sides of Ishiguro as a novelist, the modest chronicler of psychological confinement, intrigued by the sympathetic portrayal of perseverance and duty along with the

emotional underdevelopment and supplication these values perpetuate; and the inconspicuous stylist who confines himself to the first person mode, only to alert us to the imaginative possibilities of notating human perception at work."(Matthews, 2009:60) Another valid interpretation would be that one should consider the possibility of reading the book as depicting England as a mirror image of Japan. Both countries share the fate of insularity and are keen on preserving their longstanding traditions when faced with the menacing contemporary globalization.

One of Ishiguro's motivations for writing *The Remains of the Day* was to produce a book which was not only about Englishness but also about a paradoxical encounter between allegiance and displacement. He deliberately chooses a butler, the epitome of Englishness, who is more English than the English. By masterly counterpointing the English stiff upper lip with the Japanese propensity towards dignity and restraint, Ishiguro could be labeled as the Japanese writer more English than the English. The novel proves to be the questioning of the entire nature of Englishness and its values, but this questioning occurs within a frame of similarity with the Japanese one, which entitles the reader to place Ishiguro under the sign of divided loyalties and mixed allegiances. Both the English and the Japanese are thought to be undemonstrative in the expression of their emotions, their respective cultures being obsessed with politeness and etiquette. But this is only the surface structure of the novel, which goes far beyond these similarities.

Like most of Ishiguro's characters, Stevens, the butler, is no longer at home with himself as he struggles to regain the dignity he has lost after being displaced from his natural surroundings (min this case the mythical English countryside.) In the novel nothing much happens apart from Stevens' trip, a conference and his father's death, but underneath the surface there lies an understated turbulence as immense as it is slow. As Lidia Vianu remarked : " The whole novel is built upon the rock of a huge understatement. Stevens seems arrested in the hieratic posture of Japanese art. Movement of any kind is banned from the surface, although we ultimately become very much aware that a stream of incandescent lava flows passionately underground, like a river of the sun, which rages till it is exhausted into a mere sunset- and then we can at last catch a glimpse of what it might have been."(Vianu, 1999:236)

Indeed, the might have been seems to best characterize the mood of this novel situated in between two worlds and two different ways of apprehending the truth. The real story, therefore, is that of a man destroyed by the ideas and the ideals on which he has built his life. Flawless service and unblinking devotion have been Stevens' guiding principles throughout a long professional career rounded off by dignity, a concept related to greatness, which in its turns applies to Englishness. Thus the concept of greatness epitomizes not only England's landscape but also the English people, its life, political power and culture. Through the beauty of England's natural landscape there are made hints to the superiority of the English people and its colonies, an irony towards England always having considered itself the superior power in the world. As the French advocate of colonialism, Jules Harmand declared: " It is necessary, then, to accept as a principle and point of departure the fact that there is a hierarchy of races and civilizations, and that we belong to the superior race and civilization, still recognizing that, while superiority confers rights, it imposes strict obligations in return. The basic legitimation of conquest over native peoples is the conviction of our superiority, not merely our mechanical, economic and military superiority, but our mora superiority. Our dignity rests on that quality and it underlines our right to direct the rest of humanity." (cited in Said, 1994:17)

This idea can be applied to Stevens' way of regarding his profession: in his opinion, true butlers exist only in England, because they are the only ones in the world capable of restraint, of controlling themselves in highly emotional moments and thus, being able to maintain professional quality. Stevens states that : " We English have an important advantage over foreigners in this respect and it is for this reason that when we think of a great butler, he is bound, almost by definition, to be English."(Ishiguro, 1990:43). Following his father's example, Stevens is actually grappling with ways to justify his life ,for once you take his professionalism, his dignity out of the picture, not much is left. In describing his position, he implicitly contradicts the statement that no man is a hero to his valet; on the contrary, he asserts: A great butler can only be, surely, one who can point to his years of service and say he has applied his talents to serving a great gentleman and, through the latter, to serving humanity."(Ishiguro, 1990: 117) It is only through his master that Stevens manages to establish his own worth.

Engulfed by the system of hierarchy, Stevens believed that his sole responsibility was to inhabit the role of a butler, whose service he considered proper and, above all, dignified. The concept of dignity ruled his life to such an extent that Stevens repressed all his emotions and he considered any display of feeling a sign of political disempowerment and weakness. Paradoxically, the system of hierarchy itself, while giving him a sense of worth, also dehumanizes him. He has paid a huge price to hegemony; he has denied his family, his sexuality, his self.

In *The Remains of the Day* Stevens the butler is portrayed as having a sense of self that is completely defined by his ideal of service, that is, his entire identity is bound up with serving his master. Stevens has lived a repressed and stilted life in pursuit of an illusory goal and is left to reconcile himself to the truth that the man he served was hardly as honourable as he believed. As memories reverberate in Stevens' solitude, he is forced to look back on the implications of his obedience, to face the truth a out his employer and to realize that, along with perfection, he has sold his soul.

Ishiguro shows us the political implications and human sacrifice in what, at first sight, seems to be a harmless account of a butler's life. The lack of consistence of Stevens' theories about dignity, loyalty and servitude reveal the emptiness of hierarchy and, as a consequence, the emptiness of his life. Accordingly, only when Stevens starts to deconstruct and question the ideals which previously formed the basis of his life, does the symbol of the Victorian era collapse. The awakening to the meaning of his life allows Stevens to receive some retribution for his suffering, although the traces of colonialism and imperialism cannot be fully erased for him.

In *Culture and Imperialism*, Said gives one acute indication of how crucially the tensions, inequalities and injustice of the metropolitan society were refracted and elaborated in the imperial culture: "The basis of imperial authority was the mental attitude of the colonist. His acceptance of subordination made the empire durable. The durability of the empire was sustained on both sides, that of the rulers and that of the distant ruled, and, in turn, each had a set of interpretations of their common history with his own perspective, historical sense, emotions and traditions."(Said, 1994: 11)

Stevens' relation to his lord mimics that of a colonizing power to its colonized subjects and his sense of duty turns him into an ideal colonized subject. In fact,*The remains of the Day* represents both a homage to traditional British forms and a dramatic critique of them. It implies that the British Empire was rooted in its subjects' minds, manners and morals and argues, tacitly, that its self-destructive flaws were embodied in the defensive snobbery, willful blindness and role-playing of its domestic servants. Stevens becomes emptied of

history, he denies himself and he perfectly embodies the code of service and servitude between the colonizer and the colonized. Stevens' private tragedy precipitates the cruel hoax by which the master colonizer ensures that the servant exists as a function of the colonizer's needs alone.

At the end of the novel, Stevens has finally come to realize that he has spent his entire life admiring a man who made regrettable political mistakes and was actually a shameful person. Stevens asserts that he has given what he had to give, he gave it all to lord Darlington. When he finds himself in Weymouth, he is in a state of what may be called a post-colonial persona. His life and status can be compared to the state in which a previous colony finds itself.

Like many other male protagonists in postcolonial literature, Stevens has become a prisoner of the past, unable to apply the lessons of history to the modern world. He spends his life in pursuit of greatness, which he defines as "dignity in keeping with his position."(Ishiguro, 1990:33) At the crossroads between English dignity and Japanese one, Stevens finally realizes that, in pursuing greatness, he has closed himself off from all human worth, falling an easy prey to the shivering sands of history. Nevertheless, the author's mixed allegiances meet in the creation of a rewarding novel, emblematic for the postmodernist outlook on life and art.

BIBLIOGRAPHY

Ishiguro, Kazuo. *The Remains of the Day*, London: Faber, 1990
Matthews, Sean (ed.). *Kazuo Ishiguro. Contemporary Critical Perspectives*, Continuum International Publishing Group, London, New York, 2009
Rich, Nathaniel. "The Book of Sorrow and Forgetting",The Atlantic, No 11/2016
Smyth, Andrew. *Migrancy, Hybridity and Postcolonial Literary Studies,* Cambridge Companion, London, 1995
Vorda, Allan .*An Interview with Kazuo Ishiguro,* Mississippi Review, No2/1991

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE ROAD THROUGH THE LOOKING GLASS

Ion Popescu-Brădiceniand Amelia Boncea

Prof., PhD, PhD, "Constantin Brâncuși" University of Târgu-Jiu

Abstract: This study invests the theory of the masterpiece with immanence and transcendence still operational. The action of the masterpiece on the pedagogic region of knowledge has a formative and formation poetic, grafted on a solid symbolic structure.
Thus in any masterpiece European or strictly Romanian the readers are called to live in the space of reading their own life experience, to become re-creators of the re-read text. Reading remains an event of cognition, and we have, in this sense, the constructivist paradigm.
Literature, as any communication system, transmits its message coded in a system of aesthetic signs, decoded in the field of reading.
The space reading is resumed finally to the general level of the reader's knowledge, to his capacity to decode and to master the opera with some study techniques.
But, proposing an antithesis between poetics and mathematics, we tried to provide the meta-linguistic horizon with the differences of rigor between the poetic language and the mathematical language. The terminological oppositions are evident and it is sufficient to take them into consideration.
Finally, the practical application on a meta-module becomes inherent and occurs methodical and didactic grafted on a specific hermeneutics.
The corollary of this study is provided by the exercises of critical and analytic delay on tow book of the tow writers belonging to the Columna Literary Club, members of the Targu Jiu School of Literature, Adrian Fratila and Mircea Barsila: "A book for learning the wonderful alphabet" and "The other cheek of the world".

Keywords: space of reading, mathematical poetics, the readers culture

1. The „Micul Prinţ" masterpiece

Poetry continues to stand ground in the role of queen of the "childhood realm" even though Alain Montandon relies on "the cult of fairy tales." And yet the Frenchman states that „Micul Prinţ" is not a fairy tale because "perpetual poetry, weaving an entire register of affective and symbolic equivalences (flower, star, water, music) linked to the pathetic spirit of a spiritual revelation, introduces another perspective" Montandon, 2004, 54).

The poetry fiction „Micul Prinţ" is basically the esoteric pedagogic testament of Saint-Exupéry and was published in April 1943, but a poetic nostalgia fills the whole story, which ends by fulfilling the desire to release the soul from the body.

The „Micul Prinţ" masterpiece is a formative and formational poeticity, grafted on a solid symbolic structure. It comes with a dense poetry, with the climate of purity and childhood nostalgia: a miracle hidden from the shell of things, hard to reveal.

The Fairy Tales meaning (poem in prose somewhat - n.n.) reveals the truth that in every man there is a small prince exiled on his miraculous planet. The fervour of knowledge, love, communion is inseparable in the exuperational thinking.

The lesson tends towards this trinity that the fox shares with the prince. His love for the one flower to which he dedicated himself, the rose, which is unique in the world, is only visible to the soul, because one cannot see the essential with its own eyes.

And so he enlivens the entire universe. "To return to the tiny and awesome asteroid, where a capricious, fragile, and so sure flower of the four thorns that defended it was waiting for him - but now know of something more important than it is beautiful or fragile - or capricious, or in love with him - the little prince "must die a little."

Apparently, of course, because what is essential is not seen with the eyes. The soul, however, reveals an echo capable of ordering the whole universe affectionately and truly [...]. The road to the fullness of this lesson of human communion is - ultimately - open to all who practice the experience of purity. To return as a spring of living water into the "great territory" that is the childhood, unity beyond logic, between supreme fragility and supreme force.

Unintermediated access to the Mystery, to the Treasure, to the Truth: to wonder if the sheep ate the flower or not... "(Popa, 1980, 142-143).

The poetry, unlike any literary text, needs something extra. The reader is called to live in his reading space his life experience, to become a recreator of the text he has read and, above all, recited.

Reading - considers Ion Vlad - is an event of cognition and we have a constructivist paradigm in this respect. It still presupposes a way of situating the work, of establishing the necessary disjunctive elements, of exhausting the text, of looking at [...] the creation process and the act of interpretation "(Vlad, 1977, 48).

It is a certainty already acquired for a true axiological pedagogy of reading (but also a gnoseological-ontological one - n.n.) that literature - like any communication system - transmits its encoded message into a system of aesthetic signs, deciphered in the field of reading. I quote a paragraph, almost exemplary, from an older, yet valid, scientific and pragmatic methodological book: "Each literary work has its own code, its artistic signs, in which it is individualized in the space of literature. The artistic code of the literary work is expressed by word. The reading space is ultimately summed up at the general level of the reader's culture, its ability to decode and to master and operate certain study techniques "(Itu, 1981, 14).

No one has ever (neither Ion Vlad, nor Ion Negoiţescu, Ion Pop, Mircea Iorgulescu, Gheorghe Grigurcu, Ion Popescu-Bradiceni, Lazăr Popescu, Zenovie Carlugea or Ion Trancău - n.n.) interpreted a great poem. "Its latent idea always grows and remains infinite, producing suggestions" (Marino, 1969, 4).

The role of reading in school life - especially the re-reading of poetry about children / childhood - has no consistency because it promotes a different kind of communication, meta- and trans-communication. For any European, American, Asian, African, etc. literature, communicates, it is communicated, it is an artistic sign that has in it, like a pearl, a pearl, a symbol reminiscent of honesty, revived with every masterpiece.

This symbol is the reference body of a hidden meaning and subsequently promoted to a major complex of meanings. This poetic word will say is in a non-correspondence with the banal-usual meaning, for the word remains a sign that includes:

- both the spiritual-cultural structure of the writer,
- and the structure of the world, contained in the literary work.

In other words, only through an assiduous, organic, integrated, modelling and metaphoradigmatic reading, the schoolgirl learns to differentiate the artistic language from the common language.

As such, this new artistic language possesses:

- a high degree of individualisation and autonomy,
- the fact that he returns to himself,

- an aspect of subjective self-reflection,
- originality,
- an abundance of details,
- affective character,
- avoidance of banality,
- the artist's effort (to subject him not only to the reality of his own system of signs, which gives him personal / transpersonal character);
- poetic mutation / transmutation.

Even for the children of grades I to VI, the work of art goes beyond the communication function made by denotations and calls for:

- connotations,
- derived meanings,
- individual,
- symbolic, of words,
- because the poetic message grew once and along with the metaphorical expression. That is why a reading-study of the literary work implies:

decoding the sign for

- to reach signified and
- to discover its meaning.

Here are some of the means of expressing the language:

- using the usual language background, avoiding banal expressions;
- use of rare words or unusual inversions;
- abnormalities and abbreviations;
- the novelty and the power of evocation of expression (for the essential characteristic of poetic language is the banality of banality and the avoidance of the commonly erased expression) (Pascadi, 1972, 69).

After all, education through reading is just one side of the dialectics of the transmission of culture, the dialectics of the personal ideal and the educational ideal. In school life, the Kalokagathia of the Greek Citadel (the transmural triad: Good, Truth, Beautiful) seems to have turned into the Triad Society, Education, Culture.

The triad can be reduced to a diadem: a good communication between the cultural ideal of the personality and the communicative communitarian ideal.

This desiderate must find its proper incarnation (Dionis of Halicarnas spoke of "word matching" and here we suspect that Tudor Arghezi, our nn) was inspired at the subsequent level of teleology education as well as curricular area the processes of evaluating the results of the system on all its levels, the values being definitely a priority. A mission statement will correspond to the step taken from relative efficiency to the necessary methodical effectiveness.

In Romania, after 1990, there is a great mourning, chaos, disaster on all fronts: - as Liviu Antonesei considers. And that's because education is not value-centred. A new function of language must be repositioned within the system: the modelling function of reading on educated subjects that transcends the aesthetic. "On this occasion, we obtain a difficult argument to reject the relationship, on a first axis, between the final values of education - objectives and contents, on a second axis, between cultural values and models, and finally, on a third axis, between the fundamental values of the educational ideal and the missions of education "(Antonesei, 2002, 73).

2. Antithesis between poetics and mathematics

We will continue with this chapter with a double synoptic table on the one hand containing Solomon Marcus's views on poetic language and on the other on the mathematical language, which are antonymic in the double paradigm.

Poetic language	Mathematical language
- Dominated by the ineffable - One talks about perfumes, nuances, colors and sounds - It dominates and overcomes man - It's under the sign of the particulary - It has infinite ambiguity - Performs a suggestion feature - The lyrical act is reflexive - The poetic significance is organic solidarity with its expression - It contains a musical structure in its fabric - The lyrical meaning is variable from one moment to another, from one individual to another - It's under the sign of the spell - It's under the sign of creation - Afectively - Density of suggestion - Opening - Singular - Un-translatable	- Dominated by the explanable - One talks about numbers and quantity - It is ruled by man - It's under the general's sign - Ambiguity is absent - Performs a notional function - It is transitive (T. Vianu) - Mathematical significance is relatively independent of expression - It's independent of the musical structure - The mathematical significance is fixed in space and constant and in time - It's under the sign of lucidity - It's under the sign of the routine - Rationally - The logical density - Ending - General - Translatable - Paradigmatic - Logic - Predictably - General stereotypes

It is practiced in Gorj schools, reciprocal-advantageous meetings with the writers. At the lesson of Antoine de Saint-Exupéry's on the „Micul Prinţ", I invited one of the well-known Gorj writers who did not want to make his name public in the present paper. I respected his desire, but this bountiful and original writer wrote to the children, at one of the practical lessons, the metaphoresis, to which they continue with the didactic-methodical and paidological satisfaction (Stanciu, 1983, 16).

3. The Little Prince's Metaphase

Flower, star, water, music, child.
Rose, volcano, sheep, fox, snake.
Aviator, prince, belt, earth, book.
Story, fairy tale, mirror, fiction, reverie.
Adventure, land, writing, hero, bird.

In the above metamodel one takes five series of five key words, all representative of Antoine de Saint-Exupéry's masterpiece „Micul Prinţ", the master of the invisible initiation transfer from visible regime.

Once again, the fairy tale is re-read, partly in the classroom, partly by the children at home, with the empathic effort of their mummies, who, each, in their childhood, had been fresh flowers in the layers of the social garden, who was to later become a grand imaginary desert.

In order for the Little Prince to be born, at her wedding on the foot of the fields and on the mouth of heaven, no star fell from the sky.

But the star continues to reflect its glow in the water. Which is not water like all the waters, but it was still since then as indefinable, ineffable, transparent as the mirror. It was a second game of an eternal child, always fascinated by symbols, signs, archetypes, miracles and interludes.

The Little Prince's imagination was like an erupting volcano, which did not seem to exhaust his hot lava. And even in the heart of the volcano rose a pink Carmina, a sister with Eve, who, after having made her from a coast of Adam, the poor God, fell in love with her.

Initially, he threw as much as possible the lute of the tobacco. Even more so, and one of the rebellious poets against him, Tudor Arghezi, from the parts of Gorj, originally after yours, who wrote a hated „Horă de băieţi". "In a country that was / the stupidest was the biggest // Bi-ba, ba-ba // li-ba, la-ba.// The country where tobacco is good / had fools here and there // Bi-bo, bo-bi / Ri-bo, ro-bi".

First of all, this Tudor Arghezi considered him an old man, if his wife the Holy Sunday will have been being a grandmother. "If she ever lived, she would hit him, like a lion angry and fierce, to move his jaws out of the place.

Secondly, in his Land, which was (as if it would not exist - n.m.) he, being the greatest, would be the worst.

Thirdly, besides the fact that they are fools, one and the other, there would be ordinary, drunken drinkers, who would keep it all in a bibeal bayon, and in Lebanon , and bathed in the Jordan, both as slaves, as ribbon coalescers that were wrongly wounded, or as jerks in the bobs of brassie, and the bobs were still kissing them in the hearth of the Great Vulcan Fire, straight in the big eyes like those of the frogs.

Then realizing that he - as Deus absconditus, as Deus otiosus, as the Great Anonymous - cannot gain access to the earthly eros, retired, wisely, into (trans) fiction, in the dream of his own creation - the humanity, a sort of reflection in the mirror of his own cryptophane fantasy.

The Little Prince's childhood brought him three friendships: a sheep, a fox and a snake. From the sheep, he was listening to an ever-reconfigured, heractic, ballad called "Mioriţa" with a shepherd, a prince and him who lived in a realm, the real one, while the other, the imaginary. From the fox, he listened to the story of the bride who, by showing herself to him one night at the moonlight, turned her into a little princess who could always take her place in the rose flower either in a dream in the actual writing that would look like a seat belt or a miraculous flying parachute like the hero Nils Holgersson in his fantastic adventure-travel through Sweden, Selma Lagerlof, a kind of twin sister of literary creation with Antoine de Saint -Exupéry.

The little prince snapped the serpent like a snarled fantastic bird, like a dragon from a phenomenal egg, like a dragon to which he had managed to put his helmet after he struck him in the forehead, in the eye of the cyclops, with a charmed baton, first modelled virtually and then carved out of the volcano's lava through the places where it had cooled, solidifying.

Because every fairy-tale must be over, somehow, our favourite hero, in this metaphor, stumbled upon a big bird, disappeared beyond the horizon until, lithiously, he instantly volatilized. He may have returned to God on his nomotted planet: Paradise. Perhaps, on the contrary, to save the triad of knowledge-love-communion.

I put on a pen and I told you the method...precisely.

BIBLIOGRAPHY

1. Alain Montandon: Despre basmul cult sau Tărâmul copilăriei; translation and preface: Muguras Constantinescu; Univers Publishing, Bucharest, 2004;

2. Ion Vlad: Lectura: un eveniment al cunoaşterii; Eminescu Publishing House, Bucharest, 1977;

3. Dumitru Radu Popa: Antoine de Saint-Exupéry. Aventura conştiinţei; Albatros Publishing House, Bucharest, 1980;

4. Iustina Itu: Funcţia formativă a orelor de literatură; Didactică şi Pedagogică Publishing House; Bucharest, 1981;

5. Adrian Marino: Critica de interpretare, in Contemporanul, no. 4/1969;

6. Ion Pascadi: Nivele estetice; Academia R.S.România Publishing, Bucharest, 1972;

7. Ion Gh. Stanciu: Şcoala şi pedagogia în secolul XX; Didactică şi Pedagogică Publishing House, Bucharest, 1983;

8. Dionis of Halicarnas: Despre potrivirea cuvintelor (pp. 229-279), in D.M. Pippidi: Arte poetice. Antichitatea; Univers Publishing, Bucharest, 1970; translation: Mihail Nasta;

9. Liviu Antonesei: O introducere în pedagogie. Dimensiunile axiologice şi transdisciplinare ale educaţiei, Polirom, Iasi, 2002.

4. Adrian Frăţilă: "Carte pentru învăţat alfabetul minunat"

After the "Echinocţiul de fiecare zi" and "Vânător înzăpezit", Adrian Frăţilă, a Gorj poet, publishes at the same "Scrisul românesc" Publishing in Craiova, a children's book, "Carte pentru învăţat alfabetul minunat", in collaboration with Laurenţiu Sîrbu, whose ingenious illustrations of a vivid, attractive colouring, drawn in the style of naive-impressionist painting, eloquently support the text and literally emphasizes its teaching significance.

We find in the impeccable verses, logically, pro-ideally and imagistically, the voluptuousness of the metaphor, characteristic of the previous plaques, based on the correlation between the things that children use daily and the letters of the alphabet.

We exemplify, for the pleasure of highlighting the records found by the author: "the letter from the beginning / ... / resembles a star corner"; These old glasses do not have a toe earing "," the letter-moon "," half of an apple "," this little comb "," he has broken the rare comb "," sister twined with "C"; "with a high-pitched bar / cross between the rails /" H "is a sporting letter / or a dinghy," a porch pillar / or a tower without a latch ", but the handle of the umbrella is - "a bird" flying / like a rocket - straight up "," a cross "," a tom-cat jumping / ... / only the ears appear "/" car wheel " , "a flag", "can a swan be a tiny snake?" "a balance / ... / which does not have trays", "a glass" etc.

A book for children has its own laws; the poet demonstrates that he has deciphered his meanings and manages to harmoniously combine grace with simplicity, balancing the temptation of the form imposed by rhyme and rhythm with the semantic core, giving them the finesse.

The mirage of communication with the miraculous world of childhood, the genuinely poetic message, the desire to decipher the secrets of the original contact with things are issues that the great poets have also travelled through. Not at all intimidated, Adrian Frăţilă is trying his talent in this difficult area of literature. We also wish him success in the next books!

5. "Obrazul celălalt al lunii" by Mircea Barsilla

The book of poetry with this title, published at the "Albatros" Publishing house, is the beginning stage of the Gorj poet, Mircea Bârsila, (1952, Vagiulesti) whose lyrical beginnings were under the sign of the revelation of life through a language at least equivalent by density with it and they are now embodied in a genuine demonstration of force and fantasy.

Like most colleagues of the generation (Ion Stratan, Marian Draghici, Traian T.Coşovei, Aurel Pantea, Adrian Alui Gheorghe, Ion Muresan, Paul Aretzu, Artur Bădiţa, Mircea Cărtărescu, Mircea Petean etc.), the poet surprises himself with the assertiveness with which he recovers the essence of rural and everyday reality, making it a sacred space for the truth and permanence, but also the revelation of the mystery and the rapture of the fantastic.

In fact, the city-village symbiosis, which we consider to be the ideal hypostasis in the poetic act, permits the insertion of the unusual into the everyday prosaic but in-depth "full of lyricism": "(women) ... are left in combines and movements of the chickens of the eggs, and when I break the bark, they undo their hair. It is as if they make strange signs in a ritual of the dead. "(Semne ciudate).

Poetry is swept in the waters of a discourse transfigured by the excitement of the childhood evocation, as a pure, initial state; "Today related to this trunk / I could descend / until the last day of the child" (Astăzi).

In this too balanced reality, only the poet can intervene, at least re-structuring his mirror image. "Suddenly producing an opening that marks the appearance of fantasy, whether magical or even pure or contextual (metaphor), having as its interior not only the nostalgia for a consumed stage , but also the voluptuousness of subliming, from the seemingly ordinary mundane existence, the invisible and moving part of it: "You, city with two lives: a real one and an imaginary one" (Oraşule); "Not the wild geese / ... there are so many things that we have not finished / gone in our footsteps as in the rite of a burial "(Devenite reversibile).

For Mircea Barsilla poetry is not so much a function of excellence of self, but of language, viewed as a universe existing in every element of it. And I will try to characterize it through the series of cuts in the texts: "extraordinary sensations", "The feeling that the pride of life started just now / as we called it" the sake of reality "," a feeling based entirely on its pure part "," and the feeling ... combined with the sensation of the mirror ... by the senses / seeing them "," all fall into the atmosphere, both sacred and sensual, in whose intimacy "something to understand" generates "under the pressure of reality" (again this word as an obsession of the young generation), the essence of the poem "and something / that cannot take in my consciousness a certain meaning", namely the relation between the vital and the poetic self, the integrated, predestined, ("my life: it is itself a form of absorption / from a sense that comes directly from the form"), the second, free, aware of the necessity of self-objectification, the release of details, the essentialization: ("You will be Mircea Bârsilă himself, a green tree, as the moon / is the sun removed to the maximum of himself").

Beyond the lyrical self-portrait that was previously tried, there are Nichita's notes (A exista), Marin Sorescu's (Studiu de toamnă), Traklien (Acacia from behind the house) etc., which do not disadvantage the text at all; on the contrary, giving it a further concentration, crystallization, from which it follows that the poet will have to discipline his lyrical speech,

prosaic voiced - which is sometimes a simply prosaic canvas - to give up the old-fashioned and primitive process of the comparison, to transform the "primitivism" of the form into its "freedom to be", to evolve, that is to say, on the line of entirely cherished and very beautiful poems: "Brad de nuntă", "A exista", "Fapt izbitor", "Dialog cu un arbore", "Surâsul ei", "Toată noaptea", of which I would stop on the second, "A exista":

"To exist is a bird / flying so fast that its wings / seem to sketch something else. This is why / the grass comes to me and asks me / why is not he lucky as a stone? that is why, Elena-Mioara, you who make me / to always thank God / for the thirst we drink from the other sun / even if we are not eternal like the stones, and not long afterwards we will return back to the darkness, / that's why I never know, / when we look like in a mirror in a stone or in the moon, / if it really does, the stone, cry with roar / feeling without any sense compared to we / and without luck, absurd, / or the grass we see, with this sad occasion, full of frowns in the depths."

The irony is subtle, with the parodic tentative of a certain genre of poetry: the intimate, melancholic, with the drama of the real conception according to which each thing has a double meaning, every existential act develops the tragic and the antinomic comic, life also has the two faces of the moon, one painfully real, the other impossible to reveal, a sad one, the other cheerful, forming what is called the unity of humanity, the revolt of the senses, in the face of the precarious human condition; through the word, the village as an axial centre of the world remains the point where the soul proceeds in the discovery of poetry and returns to rediscover at the same point and especially the atmosphere of secret longing for an original space where the reality was still pure, the total merging not only its virtuality, the universe still has its core from which it flows over people and nature.

Poetry has singled out Mircea Barsila in the 80' lyrical generation and managed to impose an exceptional book and one of the greatest contemporary Romanian poets, for a good day is known from the morning.

Conclusions

The road back through the looking glass, with body and soul.And with all the philosophy of the language, fallen in the tough challenge instituted by Aristotle.

In the year 1980, Marius Robescu wrote, regarding poetry and himself: “Gentleman, no matter what people might say, I know how to write true poetry. I transcribe an old idea of Gilgamesh, according to which Death can be conquered in the Big Everything through love, through the beauty of love. And at School of Beauty is attended only by poets.

The road through the mirror did not began with a holding down in the electric chair and not with a miraculous passing through the dreaming sleep directly to death.

If only the retreat behind the back of our name would be the mirror. The pitcher from which I will drink for salvation, at my last trans-personal party, water from the Fountain of Youth.

Thus I will begin my learning at the Fascinating School of Beauty. With all my friends, the poets and critics, men whom museums gave golden pens, which you can use to write reflected in the mirror.

The result: unique writing.”

Translated by
Silviu D.Popescu,
Dan A.Popescu

Section: *LITERATURE*

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

A SCHOOL OF BEAUTY

Ion Popescu-Brădiceni

Assoc. Prof., PhD, "Constantin Brâncuşi" University of Târgu-Jiu

Abstract:The author of this study begins his text by identifying the poet's workplace, this being the Romanian Language, the factory being Romania. He continues by equating poetry to an ontological and ontosophical founding. Education through reading for students ends up as a "school of beauty". The authot himself goes bac into his own literary-analytic text/speech, so he can rediscover the relationship between the work and its creator that he finds himself more as he continues writing. In the end, life is literature or nothing at all, and the writer can have an exceptional biography, and the new tenet of the reader has changed in post-/trans-modernism, because he became, from an initiated reader, a witness reader that must blend in as a character of the work, and as a meta-character or as a producer of literature. Further, this study deals with the art of Tudor Arghezi, a ludic one, about the "Little Prince" masterpiece by Antoine de Saint-Exupéry, allocates the necessary space for the antithesis between poetry and mathematics (Solomon Marcus), invents a meta-story as an inter-textual reply to the "Little Prince", ending with a chronicle of "The other cheek of the world" by Mircea Bârsilă and "Book for learning the wonderful alphabet" by Adrian Frăţilă.

Keywords: dreamer, lecture, opera, text, school

1. The Work of the Poet

To be a lover of poetry - and sometimes even its creator, even for strictly didactic-methodical reasons - is not a hindrance; since the poetic genre (i.e., lyric - n.m.) remains a kind of inner discipline.

Poetry still claims nowadays its quality of clearly superior human manifestation. it also knew the so-called didactical forms: the fable, the satire, the epistle. If the satire and the epistle are barely used these days, the fable continues its imperceptible survival by associating, through George Topârceanu, Marin Sorescu and Grigore Smeu, the parody. Gorj county has its fanatic writers: Nicolae Dragoş, Al.Doru Şerban, Ion Cănăvoiu. But an authentic poet of the children is Viorel Gârbaciu (Lumea copilăriei), having as models Tudor Arghezi (Copilăreşti), Nicolae Dragoş (Din livada lui Arghezi versuri să le pască iezii). Moreover, the poet, Ani Gogalniceanu, experienced - by encouraging the creativity of kindergarten children - the writing of a book "Călătorie în Ţara Cuvintelor" (work done within a Gorj county educational project "Grădiniţe înfrăţite" - copilul şi copilăria). Ion Popescu-Bradiceni printed a children's book "Pasărea măiastră" of internationally recognized value, and so on.

But I should be coming back to the poetic genre. It is related to the sensitivity to the unique. Poetry has the subjectivity as content, the mysterious soul of things, and it is an art of the language. The true language of poetry is not the one we study in grammar books but is the image, the crystallization of experience in figurative moments that make up a whole. Image formation, as the basic substance of poetic activity, is a universal aptitude of the human spirit.

It is for the educator / teacher to explain the pre-school child that poetic activity is one of the fundamental occupations of the mind and as a result it is a form of transcendence of the elementary linguistic level (as a consequence of the level at which the logical communication

is located). Every child can participate in the creation of images, because the creative act is common to all human beings.

It is stated that the poet is and always remains a child, a dreamer scouring the truths beyond apparently deceiving suggestions of imagination.

The poem (from poiein - to make, to create) is a narrative in verses: epic, descriptive, didactic; is a poetic communication (see Ion Popescu-Brădiceni: "Tudor Arghezi. Comunicarea poetică"). It is a very special knowledge: of psychic content, such as psychic content in social life.

I would continue this modest motivation with the last verse in Viorel Gârbaciu's "Lecţia de poezie": "So is the word, like the fish in the water:/Do not force it, do not serve it, keep it clean/And from the Bistrita of the language you will see how one feeds/your poems of enchanted silver. " And with another verse by Mircea Tutunaru's "Visuri": "I wrote when I was a child/lyrics proud to coint/And I write today that I'm old/dreams that are no longer lying." This is also as an aphorism by Mitel Milosteanu: "Blending in vital trembling, in love as germ, in love as desire, makes from the soul of men fountains that are not crystalline in their purity." Or what are the poems if not these "fountains that are not crystalline in their purity?"

As for my intrinsic but also extrinsic motivation, I would recognize from the start the fundamental aspect that there can be no motivation-free learning.

The motivation consists of a systematic effort that requires adequate science and management, both on a personal and institutional level, but naturally it has to take on the self-motivational aspect.

Grigore Vieru is the author of "Cântec pentru copii" and was a creative representative for the children, but also the author of the textbooks: Albinuţa, Steluţa, Abecedarul.

Ion Popescu-Bradiceni dedicates a poem to the poet's work: "The work of the poet / is the Romanian language / And the plant in which he works / is called Romania. / The structure of his soul is always / receptive to the great ideas. in his life an indisputable truth: poetry, / this right / I mean. / He likes to stand between people, / near their hands / wording / In himself, the substances / always succeed (rising from / real".

Nichita Stănescu has appeared as "Cântece la drumul mare" (Argotice), from which I chose the text "Din copilărie" - rather for the explicit title, although "Cele nouă raiuri" - written in the Trans-Arghezian manner - is a very seductive masterpiece of children's poetry dated "about the summer of '59.

2. An ontological foundation

The role of reading in school life is still in power, overwhelming and determinant.

I have on my work table some "Arte poetice" arts with a "ready-made" motivation that they use without pretence (Barboi, Boatcă, Popescu, 1995, 7-11):

Let's start by defining poetry:

- the representation of the soul,
- use of mythology,
- originality that contributes to the refinement of the literary language,
- the game as an artistic way of creation ("Joc Secund", Ion Barbu),
- temperance and respect for the act of creation and the creator.

I think reading of texts is still useful in the educational process. This is what Maria Toma-Damşa thinks: "At the basis of the selection of works or fragments are their understanding and their sensation, the taste of beauties, their resonance in the soul of the

reader / reciter" (Toma-Damşa, 1999, 6). Through a florilegium in childhood poetry - it can really help to broaden the cultural horizon of children, to achieve their aesthetic education.

Literature lessons for children, methodically speaking, can be grouped into:

- introductory lessons,
- characterization lessons,
- lessons of general presentation (of literary works),
- thematic grouping lessons,
- lessons for setting specific features,
- lessons to specify literary species that are included thematically,
- lessons of debating the form (verses or prose),
- lessons for discussing the predominant modes of expressiveness,
- exposure lessons with elements of heuristic conversation, problematic discourse, discovery, etc.,
- literary analysis lessons.

Lyrical works imply a thorough knowledge of some notions of literary theory, specific stylistics such as:

- civic lyrics,
- landscape lyrics,
- descriptions in poetic prose,
- Tears and figures of thought and construction,
- versification, rhythm, prosody in general.

Here is what Maria Toma-Damşa shows us: "We set the emotional background of the lyrical works and the objective cause that generated them, in order to uncover the message and the educational and aesthetic value" (Toma-Damşa, 1999, 8).

The literary analysis of lyrical works in lyrics implies:

- their anticipated memorization by the pupils in order to be able to understand the meaning of the artistic imagery, the frame of the poet's soul experiences, the specificity of the composition, their versification and their implications in the artistic realization of the works,
- highlighting key words, regent words, central artistic images, the meaning of word groups that incorporate keywords,
- pursuing the convergence of semantic fields,
- revealing the unifying meaning of the lyrical confession,
- revealing the dominant state of mind,
- revealing the sound of words,
- revealing the role of visual images,
- revealing the determination of the tone of poetry,
- revealing educational and aesthetic valences,
- pursuing the inseparable unity of the significant structures (phonetic, lexical, grammatical),
- tracking the meaning layer (feelings, ideas, aesthetic universe),
- identification of social, historical, psychological determinations,
- Identifying considerations about the role of structural and prosodic elements.

From the massive anthology taken out by Maria Toma-Damşa, I would select / recommend poems such as "Mamă ţară" (Tudor Arghezi), "Cărăbuşul de aramă" (Lucian Blaga). From the Barboi-Boatca-Popescu anthology, I would recommend "Umanizare" (Ion Barbu), "Coboară cuvintele" (Vasile Voiculescu), "Poetul către carte" (Radu Gyr), "Mistreţul cu colţi de argint" (Şt.Aug. Doinaş), "În limba ta" (Grigore Vieru).

In the name / on my own account I recommend "Poezia", "Galben copil, opărit în poză", "Îngerul cu o carte în mâini", "Baladă" (texts by Nichita Stanescu), Mihai Beniuc's fables from "Aurul Regelui Midas" , Cicerone Teodorescu's poetry of the cycles "Dacă-ţi place să citeşti/ am aici nişte poveşti" and "Copiii cartierului", "Alfabetul pădurii" by Dumitru Cornel, "Copil", "Pomul fermecat", "Zmeoaica" "Gruia", "Cronicarii", „Bunica", „Visul", „Poveste", „Domnu profesor", „Lumea lor" (texts by Şt.O.Iosif), „Epigonii", „Cugetările sărmanului Dionis", „Crăiasa din poveşti", „Călin (file din poveste)", „Povestea codrului", „O, rămâi", „Freamăt de codru", „O, mamă", „Scrisorile" I-IV, „Luceafărul" (texts by Mihai Eminescu).

Looking at Mihai Eminescu's poems, all I have to do is focus on „Somnoroase păsărele", „Ce te legeni", „La mijloc de codru", „Copiii eram noi amândoi", „Cu gândiri şi cu imagini", „Fiind băiat, păduri cutreieram", „Noi amândoi avem acelaşi dascăl"; and in the end of this motivation to quote entirely „În zădar în colbul şcolii": "In vain in the shadow of the school, / by moth-eating authors / you seek the beauty / and the exhortations of life / and with their crooked words / you want the world to change. / It is not a book to learn / life has a price - but it lives, it struggles / and it all feels / you will hear how the grass grows. "

Was this the end? I was wrong. There is no ... end. But maybe a „Şcoală a frumuseţii", as guaranteed in the 1960s and 1970s by Geo Dumitrescu: "You will be / the school of beauty and love - / through you, the joys of the world I will increase, / look, I entrust you with these beautiful young butterflies - / take them and teach them to fly, / suspected of flying, in warm storms of colours, / in storms of colourless, thin, / always changing and pure, / Teach him to fly like / fine hair of your lashes / on my cheeky burned clay // A panther cub I will bring to you, / to teach it righteous, lazy wavering feline, / the raw, dark fears of the forest, / to teach it the skill to kill gracefully, remembering your prey, phosphorescent. I will then bring you the fruit, the tulip, to teach them to blossom, and to love the invisible yarn of powder. And the rock blind, inform, marble / I will bring it to you - teach it / disturbing mystery, white roundness, roses. // I'll bring you alike / the green lake under the mountain, / teach deep fruitful silence / through which silver arrows / promises-revelations, songs, or questions, / teach him to shine, to sing , under the moon / quiet, pure, deep, like your eyes ... / You will be / the school of beauty and of love - / through you, the joys of the world I will increase: // you, wonders and fortunes of the flesh, to be strong! "("Şcoala frumuseţii").

With such poems, the reading education of children cannot but turn into a "school of beauty" in an ontological "foundation": "As you stand, with your arms soft the belly full, seem like an old wife of a voivode, holding her foundation. // And I seem to hear a voice coming from beyond / the disappearance of matter: // "We, Ion and Ioana, / with our powers / we made this saint / child / for the eternal remembrance of this sun / and this earth. "(Marin Sorescu, Ctitorie, 1976, 57).

BIBLIOGRAPHY

1. Constanţa Barboi, Silvestru Boatcă, Marieta Popescu: Arte poetice. Literatura română şi cultură în şcoală; Recif Publishing House, Bucharest, 1995;

2. Maria Toma-Damsa: Antologia literaturii pentru copii; Emia Publishing House, Deva, 1999;

3. St.O. Iosif: Versuri originale şi tălmăciri; edition and preface by Ion Roman; Editura pentru literatură Publishing House, Bucharest, 1968;

4. Mihai Eminescu: Poezii; word before Tudor Arghezi; preface by Zoe Dumitrescu-Buşulenga; Editura pentru literatură Publishing House, Bucharest, 1965;
5. Dumitru Cornel: Alfabetul pădurii; "Mihai Duţescu" Publishing House, Craiova, 2002;
6. Nichita Stanescu: Opera poetică; Cartior Publishing, Bucharest-Chisinau, 2007;
7. Cicerone Teodorescu: Versuri alese (II); Editura de stat pentru literatură şi artă Publishing House; Bucharest, 1955;
8. Mihai Beniuc: Aurul Regelui Midas; Ion Creangă Publishing, Bucharest, 1977;
9. Marin Sorescu: Poeme; Albatros Publishing House, Bucharest, 1976;
10. Ion Popescu-Bradiceni: Mitul Edenului/ Paradisului/ Raiului în poezia română interbelică. Modele literare; Casa Cărţii de Ştiinţă Publishing House; Cluj-Napoca, 2003;

3. Text-lecturer / lecturer-text

I started to like working on writing papers. I have been pleased with my willingness to work, but not the endeavour to actually write. Once enrolled on the path we have opened to, assuming it, we go to work.

I resumed by reconsidering the bibliographic list that had been given to me by the librarians of Targu-Jiu. I sighed as the first position is found the "divine" Master of all critics and essayists literary of Romania, Eugen Simion, the most comprehensive book, a treatise in its own right, but drafted freely, not limited scientifically (as Adrian Marino, for example, as at Tudor Vianu - nm). My sigh was premeditated, because I had asked him in full knowledge of the matter. "Întoarcerea autorului.Eseuri despre relaţia creator-operă".

By returning the author we must understand the author's return in the text, in the literary text / discourse and in the analytical text / discourse.

By interfering with the concepts of theory and literary criticism, Eugen Simion behaves like an applied hermeneutist, proceeding to clarify the notions of knowledge of literature.

"Întoarcerea autorului" is that type of book that aims to rediscover a finer and certainly more mysterious relationship. "The relationship between the opera and the creator who reveals himself as he writes" (Simion, 1981, 6).

Perhaps, from a Barthesian perspective, things cannot ignore the structure of existence and, as such, before or after we read the literary work, we feel the need, the curiosity, and the information about its author. You want, irrepressibly, to reread it, with the thought of seeing how this life is situated to the work that transformed life into legend.

After all, life is literature or is nothing. But the opposite can be: literature is life when fiction enters into crisis, in the so-called "ontological recession." And to get rid of it, literature often uses the substitute document, equating history with the story, and vice versa.

The writer himself has exceptional biographies (Ion Creanga, Mihai Eminescu, Al.Macedonski, Lucian Blaga, etc.) and thus an existential structure out of the ordinary. And - he warns us. - There is something else: In every written existence, we discover a way of being in the world and another way of thinking about man.

In „Lectura productivă şi lectura critică", Eugen Simion opts, from the very beginning, for the new lecturer's style. He cannot continue to be an "initiated lecturer", because the man of the streets, the market square, the park, the cafe etc. has to also be recovered.

What distinguishes a book of childhood / children, which some adults do not dare to leave in this context, is that the belief that the work is a sufficient entity by itself cannot be

invalidated. Beyond it, it is always outside the literary process, an indistinct, indifferent, ignorant mass, etc. This mass may, however, be attracted, at least to witness status, by aggressive publicity, hoping to turn some successful novels into popular mysteries.

Even so, with an unperturbed mutation occurring, however, insufficient - the new novel and the new critique are ambitious, then the new novel and the brand-new criticism. The lecturer must integrate as a character of the work and metaphones, for his suddenly being in this double role becomes the most important, he has the capital mission to reconstruct the work from:

- fragments (from novel / from meta-novel / from trans-novel);
- disarticulated notations (of those convex or concave "multiple realities", i.e. centred / concentrated or decentralized);
- Broken stories (from a whole that would appear boring, if it were seen, would be boring or partly useless, persuasive) depending on their significance / message / importance. (Simion, 1981, 418).

That is to order this work, which apparently neglects its unity and totality, to recreate the work. Jean Ricardou, as a theoretician of the new novel, makes the literature lecturer a literary producer. From the passive receiver, the lecturer turns volens-nolens into the re-creator of the text, able to reveal other captivating details, other unexpected meanings, other valences of the writing itself, yet operating at a maximum speed. The consequence would be that this writing would change indefinitely in terms of taste, ideology, instruction, waiting horizon, of the producer (but not the writer).

Almost "tragic", right? For the situation of the writer who expects everything from the suspected reader-orderer is not envied at all. At least in Romania - definitely! The novels of D.R. Popescu, Nicolae Breban, Mircea Cărtărescu maintain themselves as lecturers as an elite, and as reciters - in the paradigm of Matei Călinescu (Călinescu, 2003), more and more chosen intellectuals, who have the spirit and abilities to receive the current literary phenomenon.

However, as far as the childhood / childhood novel is concerned, the myth of the creator-all knowing cooperates with the idea that the work is done with words; they enter into a "text to be decoded, read with a certain science, with a personal grid" (Simion, 1981, 419).

For mentors, teachers, masters, these steps equate to a re-creation in which any true reading changes the text, it reconciles it semiotic / semantic.

I reserve the right to quote a passage that is defining for the present work, but also for the "work" in class with schoolchildren and pupils, invited, always, to dedicate reading / recitation / creative thinking / (re) invention literature and even metaliterature / transliterations as far as literature and literature are always accessible to cognitive, moral, pedagogical, aesthetic, ethical, futurological and so on.

In this double-action process (text-lecturer, lecturer-text), the creator (the author persecuted by the fate, cruel at the time) occupies a second place, almost neglected, that is, comparable to that of the sorcerer's apprentice, in action a complicated, fastidious mechanism, from time to time is no longer able to regain it, to keep it obedient (even "dictatorial" - nm). That is why, in the duty, someone else intervenes, the third agent: the reader, the third person included, who, invited as a guest of honour in the open work, defies programmatically / pragmatically and takes the brakes of the "textual machine" and they have the proper meaning.

As a tiny schoolboy to embark on the initial playful struggle to think creatively and compose literary (meta) literary texts, and even with the propensity of oil to trans-literality,

he has already been recalibrated as a psychological personality as a requested reader, introduced, "At least in the intimacy of creation", then, of course, later in the interpret.

But in „Timpul trăirii – timpul mărturisirii", Eugen Simion reports an antedadist act: that with donkey Lolo, painting a painting called "Et le soleil s'endormit sur l'Adriatique" with his queue, to which a brush was attached. Who wants to know what went on through the „Jurnalul parizian" which is an admirable prose for children where "the will of subjectivity is stronger and the imagination moves in absolute freedom."

4. The lesson about Arghezi's fable

But Eugen Simion is also a very good commentator of Tudor Arghezi or Grigore Vieru's children's poetry. Tudor Arghezi's Children's Books: "Cartea cu jucării", "Prisaca", "Cinci pisici" etc. enlivens the eye through the capacity of poetic invention through the humorous vision of the universe. "Childhood, affection, fairy tale, fable, but it is enough for the poet to turn the musical verse in some way and celebrate for these delightful doll games to change the direction of our gaze?" (Simion, 1976, 50).

The Enlightenment of the World - from „Versuri pentru copii", vol. "Versuri" 1959) - is an ironic cosmogony, emerging from a free interpretation of the Genesis book, in which intervenes the reference system that gives it a "seven-syllable ballet" a note of parody. "Parody is not, however, so powerful as to ridicule the idea of cosmic solitude. The Sacred Sacrament of Creation comes in turn, present in a bonomous way, with sublime naivetes "(Simion, 1976, 51).

So, God makes the sun, the moon, the man, the flowers ... brightening like a good parent toys for the children. „Ţara Piticilor" is also a story written by a milder Swift and an imagination fecunded by popular fairy tales. The poem has over a thousand springy, musical lyrics, stacked like beads on a long thread.

Read with a bit of patience, they eventually produce a bonomous laugh and a delight of the spirit through the ingenuity of the formal solutions. The making of the world has a well-marked moral sense and, of course, a pedagogic one as equally pregnant as the dwarves who steal, lie, knock, etc. predominantly the world of childhood (s.m.).

After all, what is the lecturer suggesting? To get out of any dogma and read the poem with a child's eyes. That takes the fabulous face of humorous fever and fine jewellery prosody.

The actual didactic poem dresses in the „Stihuri pestriţe" (1957) the coat of the fable. But we will also resort to Simion's study and also as an ideal didactic support for a lesson: "Personal translations and creations are pleasant through the music of the full phrases. No power, no license in language, the verse flows vigorously and naturally, the prosodic technique is perfect. However distrustful the modern aesthetics of a so well-directed and regulated lyrical discourse, and as well as the ideas we know, the lyrics leave a great insight into reading through the superior gymnastics of the language.

Here is a definition of the fable: "The fable is called the old cross-bread / of the good parable and the caricature, a gentle lie in which the hats of the short snooze are made up in a bumble. "But this worn-out species may be interested not only in its lyrical language, but also in what it communicates. We are not totally indifferent to its morals and to the quality of the sentences she is saying. There are cases [...] when content can become a poetic structure through its prosaicism. Prosecution is usually a moral or philosophical thought, a truth, in other words, a happily formulated, which, transposed into the world of syllables, can disturb

our spirit [...]. The fable puts it all in a typically cheerful narrative, and the true sign is concealed by the many alluviations at the surface of the text "(Simion, 1976, 56).

We insisted, lengthening the quote on the purely didactic and methodical aspect, for we also chose a theory of poetry for children, with a definition of the fable, with prosody and prozosophy.

The Arghezi's fabulous discourse seems simple - as in Ion Pop's „Cântecele simple" (Pop, 2010), but in fact it is a speech in the speech, so a meta-disk, and a "pale, see-through history as a water through which you have to see the stones from the bottom. And it's "a science to mask on the part of the author and an intelligence to expose the reader."

The operation does not seem difficult, on the contrary it plays a "comedy of allegorical literature" but with a tone of great poetry. Against other poets who remain in a simple verbal unfolding of the themes, Arghezi brings to the fables the instruments of a great poem, first of all - I quote, again, on Simion - "a rare science to create and associate ethical lesson (appreciative of Antonio Sandu - nm) cruel joke ". But here is the same Eugen Simion stubborn to resume the definition, also after the "hoop" of a "lesson of literary reading and notions of literary theory" (Dumitraşcu Sechi, Bârsan Bârcă, 2000): "We can say that the fable is in his skilful hands (it is the hands of Arghezi-nm), a new thing emerging from the crossing of an ironic sensitivity with a serious sensitivity of a moralist "(Simion, 1976, 56-57).

But suddenly, the allegory turns into a pamphlet as "Putina cu clei" (Arghezi, II, 1980, 59-61), but as an impeccably versatile acidic tablet, we give up once again the teacher who offers literary lessons while has great difficulty with vocabulary that and like. The poor scholar falls into glue and is pulled out by the hair by some friends.

His ideas, that is to say, Eugen Simion explains, still a masterminded methodologist but doubled by his self-saving irony, cannot break away from the slogan of words, the illustrious teacher is struggling powerlessly between nouns and verbs. But to take a few verses from "Putina cu clei": "He remembered the fall, some of those / grand smart speakers/ caught between nouns and verbs, like the thistles, the dative, the imperfect, / that cannot extract / the subject (s.m.) from a discourse. / A second appears / and together with the discourse / the object sinks "etc. (Arghezi, ibidem). As such an authentic teacher, one assumes the courage of interactive and creative lessons transformed into true "compositions" (Parfene, 1980), "school compositions" (Sandu, 2004).

BIBLIOGRAPHY

1. Eugen Simion: ''Întoarcerea autorului. Eseuri despre relaţia creator-operă''; Cartea Românească Publishing, Bucharest, 1981;

2. Eugen Simion: ''Timpul trăirii timpul mărturisirii. Jurnal parizian''; Cartea Românească Publishing, Bucharest, 1977;

3. Eugen Simion: ''Scriitori români de azi (II)''; Cartea Românească Publishing, Bucharest, 1976;

4. Matei Călinescu: ''A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii''; Polirom Publishing, Iasi, 2003;

5. Tudor Arghezi: ''Versuri (I+II)''; edition and posthumous by G.Pienescu; with a preface by Ion Caraion; Cartea Românească Publishing, Bucharest, 1980;

6. Cornelia Dumitraşcu Sechi, Silvia Bârsan Bârcă: ''Lecturi literare şi noţiuni de teorie literară pentru examenul de capacitate''; with a preface by Constantine Parfene; Polirom Publishing, Iasi, 2000;

7. Ion Pop: ''Litere şi albine''; Limes Publishing, Cluj-Napoca, 2010;
8. Antonio Sandu: ''Dimensiuni etice ale comunicării în postmodernitate şi în transmodernitate''; Lumen Publishing, Iaşi, 2009;
9. Constantin Parfene: ''Compoziţiile în şcoală. Aspecte metodice''; Editura didactică şi pedagogică Publishing, Bucharest, 1980;
10. Elena Sandu: Compunerile şcolare pentru gimnaziu; Polirom Publishing, Iaşi, 2004.

Conclusions. The reader as an included third between the creator and the opera

Poetry claims even today it's human superior quality, because it is tied to the sensibility to the unique. Poetry has as content subjectivity and it is an art of language and of creating images. Creating images, as a base substance of poetic activity, is an aptitude universal to the human spirit.

The pedagogic act consists of revealing the aspect that poetic activity is a form of transcendence of the elementary linguistic level, implemented on the role of reading/ re-reading in school life. Through an anthology from the poems of childhood you can contribute to the widening of the cultural horizon of children, to the realization of their ethical and aesthetic education, to the deep learning of some notions/ meta-notions specific to the literary theory, stylistics, poetics, etc.

With such poems, the children's education through lecture can only transform into a school of beauty; into an ontological/ontosophical foundation. And the reader must integrate as a character of the opera and as a meta-character because, all of a sudden, in this double role he becomes the most important, he has the critical mission of reconstructing the opera from fragments, dis-articulated notations, broken stories, etc.

Meaning, the order of the opera is at stake, that apparently neglects its unity and totality, the honor to recreate the opera. For the mentor, professor, master, these steps are equal to a re-creation by virtue of which any real reading modifies the text, it gives it another meaning from a semiotic/ semantic/ semiologic point of view. The reader is the third agent, the included third, that takes the controls of the textual machine, and it doubles the creator, that had fallen in the posture of occupying a second place, becoming, at a later time, almost synchronously, the interpreter. (I.P.B.)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE WORLD OF ERIC-EMMANUEL SCHMITT'S NOVELLAS

Dorina Chiș-Toia

Assoc. Prof., PhD, "Eftimie Murgu" University of Reșița

Abstract: In the contemporary French literature, Eric-Emmanuel Schmitt's work is individualised, a proof being the large number of awards systematically awarded for each book that he writes. Either they are novels, essays, theatre plays or novellas, these propose to the reader an inedited world with extraordinary characters who are involved in events either common or remarkable, which, besides the writer's unique style, his talent, confers to the reading and to Eric-Emmanuel Schmitt's work the features of an artistic piece of jewellery.
We propose ourselves to present the fascinating world of Eric-Emmanuel Schmitt's novellas.

Keywords: novel, love, diary, dignity, hope

«Si les hommes ont la naïveté
de croire en Dieu, les chiens ont la naïveté
de croire en l'homme.» (Éric-Emmanuel Schmitt)

Depuis plus de vingt ans Éric-Emmanuel Schmitt est l'auteur le plus lu et le plus représenté dans le monde. Et ce, grâce aux thèmes choisis, à sa technique d'écriture, aux personnages qui peuplent ces œuvres et la liste pourrait continuer.

Né en 1960, il est un dramaturge, nouvelliste et romancier traduit en 45 langues et joué dans plus de 50 pays. En essayant toujours d'exercer son écriture par des nouveaux modes d'expression, Éric-Emmanuel Schmitt ajoute au texte littéraire la musique, association qui sera mise en scène par des comédiens et des solistes. C'est le cas du recueil de nouvelles *Odette Toulemonde et autres histoires*, paru en 2006, où l'auteur célèbre la femme dans la permanente recherche du bonheur. En 2007, dans *La Rêveuse d'Ostende*, le pouvoir d'imagination reçoit un bel hommage dans les nouvelles y comprises. *Concerto à la mémoire d'un ange* (2010) contient quatre histoires qui s'intéressent à la rédemption. C'est le prix «Goncourt de la nouvelle» qu'on a accordé à Éric-Emmanuel Schmitt pour cette collection.

Un quatrième recueil, *Les deux messieurs de Bruxelles*, paru en 2012, explore le thème de l'amour, un amour invisible, mais qui fond, qui bâtit des caractères. *L'Elixir d'amour* (2014) et *La vengeance du pardon* (2017) sont les plus récents volumes de nouvelles parus.

Nous nous proposons de nous appuyer sur les nouvelles du recueil *Les deux messieurs de Bruxelles*, plus particulièrement sur la nouvelle *Le chien*.

Selon le témoignage de l'auteur[1] exprimé dans *Le journal d'écriture* (situé à la fin du livre), qui contient des passages de son journal concernant le livre en cours, «*Les deux messieurs de Bruxelles* avaient des cousins qu'ils m'ont présentés… D'autres histoires m'apparaissent, liées par une thématique semblable : les amours invisibles. » En fait, il s'agit d'une conviction de Schmitt : «Nous vivons tous deux vies, la factuelle et l'imaginaire. Et ces sœurs jumelles s'avèrent des sœurs siamoises, plus intriquées qu'on ne le croit, tant le monde

[1] Éric-Emmanuel Schmitt, *Les deux messieurs de Bruxelles*, Albin Michel, 2012, p. 261.

parallèle à la réalité la remodèle, voire la change. Ce sera le thème de ce nouveau livre de nouvelles : les vies virtuelles qui composent le fond d'une vie réelle.»[2]

Ce quatrième recueil contient cinq nouvelles : une histoire cache une autre. Et ces histoires deviennent intrigantes par les «sentiments obliques, ceux que nous n'avouons pas, ni à nous, ni aux proches, ces sentiments qui, présents, actifs, mobilisateurs en nous, stationnent cependant aux frontières de la conscience»[3].

Jean-Remi Barland[4] considère qu'un des «thèmes principaux développés par Éric-Emmanuel Schmitt autant dans ses pièces que dans ses œuvres de fiction demeure le mystère d'exister. A contrario de Camus, pour lui la vie n'est pas absurde, mais possède une densité difficile à expliquer au premier abord et qu'il convient de débusquer derrière le masque des apparences».

Le chien a comme point de départ une histoire réelle, vécue et présentée par Emmanuel Lévinas, le coordinateur de doctorat de l'auteur, dans le texte *Nom de chien*. Il s'agit d'un article consacré aux animaux, publié dans le recueil *Difficile liberté*. Dans cet article, Levinas relate que, «prisonnier dans un camp de travail à l'époque nazie il recevait la visite d'un chien vagabond. L'animal, gai et exubérant, ne toisait pas les juifs comme des êtres inferieurs, des „sous-hommes", il les fêtait comme des hommes normaux. „Dernier kantien de l'Allemagne nazie, n'ayant pas le cerveau qu'il faut pour universaliser les maximes et ses pulsions", ce chien lui avait restitué son humanité perdue»[5] : «Et voici que, vers le milieu d'une longue captivité - pour quelques courtes semaines et avant que les sentinelles ne l'eussent chassé - un chien errant entre dans notre vie. Il vint un jour se joindre à la tourbe, alors que, sous bonne garde, elle rentrait du travail. Il vivotait dans quelque coin sauvage, aux alentours du camp. Mais nous l'appelions Bobby, d'un nom exotique, comme il convient à un chien chéri. Il apparaissait aux rassemblements matinaux et nous attendait au retour, sautillant et aboyant gaiement. Pour lui - c'était incontestable - nous fûmes des hommes.»[6]

Brièvement, la nouvelle *Le chien* est construite autour du docteur Samuel Heymann, qu'on connaît comme quelqu'un qui, à soixante-dix ans, avait dévissée la plaque de cuivre professionnelle qui ornait son portail et annonçait qu'il ne recevrait plus, qui avait élevé seul sa fille après la disparition de sa femme et qui a toujours vécu avec le même chien, un beauceron appelé Argos. Un jour, le village était sous le choc en apprenant que le docteur s'est donné la mort, après avoir dû être le témoin de l'accident qui avait tué son chien. C'est l'évènement qui déclenche toute une série de questions autour de la véritable vie du docteur.

L'auteur, en même temps narrateur et personnage du récit, a établi une certaine relation avec le docteur grâce aux rendez-vous déroulés soit à la maison du docteur, soit à celle de l'écrivain et pour lesquels une bouteille de whisky servait de prétexte pour les longues discussions sur les livres que Samuel appréciait et sur la pudeur que l'écrivain adorait, mais «Outre que Samuel ne prisait pas les sujets généraux, il ne me racontait rien de personnel, nulle anecdote relative à son enfance, à sa jeunesse ou à sa vie amoureuse, à croire que cet octogénaire était né la veille»[7]. C'est l'aspect que la fille du docteur souligne elle-aussi quant à son père : «Je suis sa fille unique, je l'aime, mais je ne sais rien de lui. Quoique

[2] *Ibidem*, p. 262.
[3] *Ibidem*, p. 261.
[4] *Mystère des rencontres imprévues*, «Luxemburger Wort», 2013, p. 3.
[5] *Ibidem*, p. 263.
[6] Emmanuel Lévinas, *Nom d'un chien ou le droit naturel*, Lévinas, *Difficile Liberté*, 3e éd. revue et corrigée, Livre de poche, 1976, p. 216.
[7] Éric-Emmanuel Schmitt, *op. cit.*, p. 76.

son comportement ait été exemplaire, mon père demeure un inconnu. Voici mon seul reproche : il aurait tout fait pour moi sauf me dire qui il était.» Cette idée – du père inconnu – est reprise plusieurs fois dans le texte : «mon père – un nid de secrets ! Insupportable» ; «Des secrets… Que de secrets…»[8].

L'écrivain présente son personnage à travers plusieurs situations. En tant que «propriétaire» de quatre-vingt ans, il «promenait son chien plusieurs heures par jour, coupait son bois, dirigeait diverses associations et entretenait le vaste jardin qui bordait son manoir en pierre bleu tapissée de lierre»[9].

Le comte de Sire, dont le nom est lié à la jeunesse de Samuel, emploie des mots qui mettent en évidence les qualités de celui-ci : «Votre père était un homme… exceptionnel… De ma vie, je n'ai rencontré une telle humanité, une telle bonté, une telle profondeur dans l'appréhension des gens et de leur misère. Il saisissait tout sans explication. Il était vraiment doté d'une immense compassion. […] sa grandeur d'âme…»[10]

Il est intéressant de souligner le lien qui s'est établi entre l'homme et l'animal, lien remarqué par tout le monde : «Samuel Heymann, lequel évoluait entre deux mondes, le monde humain et le monde animal, bavardant avec ses concitoyens puis filant en compagnie de son chien pour de longs tête-à-tête. Lorsqu'on les apercevait au détour d'un chemin, leur dégaine frappait : deux gentilshommes campagnards s'avançaient, rustiques mais élégants, l'un à deux jambes, l'autre à quatre pattes, semblables par la taille et l'allure, fiers, bien charpentés, foulant le sol avec assurance, puissants, équilibrés. Ils dirigeaient vers les randonneurs un regard foncé, sévère, presque dur, puis bienveillant sitôt que la distance se réduisait. Dès qu'on cherchait les différences entre l'homme et son chien, on ne trouvait que des symétries supplémentaires : si l'un s'habillait de velours ou de tweed alors que l'autre s'accommodait d'une fourrure compacte, rase sur la tête, courte sur le corps, ils portaient tous les deux des gants, le premier pour de vrai, le second parce que la nature lui avait peint des mitaines fauves ; si Samuel Heymann avait le sourcil charbonneux au milieu d'un teint pâle tandis que, sur le pelage noir d'Argos, une marque beige soulignait le dessus de l'oeil, ce contraste leur conférait une grande expressivité ; ces orgueilleux arboraient un identique torse bombe et clair, le maître entourant son cou d'une écharpe, le quadrupède étalant une tache ambrée sur le poitrail. […] L'homme et la bête se tenaient immobiles, beaux, nobles, nimbés de silence, unis par la lumière blanche qui filtrait à travers les rideaux. »[11].

La conviction de certains des gens du village, Heymann aimait les chiens plus que les hommes, malgré son métier. Dans une réflexion, l'auteur se rend compte que le docteur éprouvait envers ses chiens *du pur amour*, *du grand amour* : «Si je ne reprends pas un chien, je crève». La réaction, la souffrance (car le chagrin ne se discute pas !) et en même temps l'impuissance du docteur lorsqu'il ramassait les morceaux de son chien suite à l'accident est magistralement surprise par les villageois témoins : «C'était effrayant. – Quoi ? Sa tristesse ? – Non, sa haine. Il a hurlé plusieurs fois „non" en crachant au ciel, les prunelles injectées de sang, puis il s'est tourné vers nous, qui nous approchions, et la j'ai cru qu'il allait nous massacrer ! Pourtant on n'y était pour rien. Mais son regard… S'il avait eu des poignards à la place des yeux, il nous aurait exterminés. »

D'ailleurs, en regardant des photos, l'écrivain constate la place que le chien a occupée pendant toute la vie de Samuel : au début, dans la photo du mariage, le beauceron posait fier, comme s'il était l'enfant du couple ; dans la photo où un enfant est entré dans la vie du

[8] *Ibidem*, p. 84, 90, 92.
[9] *Ibidem*, p. 72-73.
[10] *Ibidem*, p. 89-90
[11] *Ibidem*, p. 73-74.

couple, le chien était le quatrième ; lorsque la femme du docteur est disparue, le chien avait pris sa place à côté de son seigneur. La manière dont Miranda parle d'Argos et de la relation crée entre elle et les chiens qui ont tous porté le nom Argos est très émouvante : «… ils étaient mes frères, mes sœurs… ils étaient ma mère aussi… et un peu mon père. […] Argos me comprenait mieux que papa. Si j'étais triste, contrariée ou honteuse, Argos le flairait d'emblée. Il avait l'intuition de mes états d'âme. Comme une mère. […] Et puis les baisers, les caresses, c'était Argos qui me les donnait. Comme une mère. Combien d'heures avons-nous passées, Argos et moi, allongés sur un tapis, côte à côte, à rêver ou à discuter ? Il était l'unique corps que je touchais ; il était l'unique corps qui me touchait. Comme une mère, non ?»

Mais cette relation ne se réduit pas seulement aux états d'âme. Elle va plus loin, car le corps de la fille et celui de l'animal se sont imprégnés l'un l'autre d'odeur, c'est la fusion totale : «Souvent j'avais l'odeur d'Argos sur moi. Parce qu'il me sautait dessus. Parce qu'il me léchait. Parce qu'il se collait à mes jambes. Parce qu'il avait besoin de me prouver son affection. Dans mon enfance, Argos avait une odeur ; papa, lui, n'en avait pas, il se tenait loin, il ne sentait rien… Seul Argos avait une odeur à lui. Et moi j'avais la sienne»[12]. Vue par Miranda, la fille du docteur, la relation homme-chien est elle-aussi une relation très profonde : «Je ne sais penser à papa sans penser à Argos. L'un n'allait pas sans l'autre. Argos constituait donc une part de papa, la part physique, la part empathique, la part sensible. Argos était un peu mon père et mon père était un peu Argos».

La raison pour laquelle le lien entre l'homme et l'animal est si fort, l'importance du chien dans la vie du docteur nous sont expliquées dans les documents que Samuel avait envoyés à l'écrivain avant de prendre la décision fatale. Il s'agit de trois documents : une courte lettre d'une page, une photographie et des feuillets agrafés.

La lettre, c'est une sorte de testament. Ici, le docteur fait appel au rôle qu'un écrivain devrait accomplir envers Miranda: «je voudrais que ce soit vous qui les lui transmettiez, en les lui lisant et surtout en les améliorant. Vous seul êtes capable de leur conférer une certaine grâce ; moi je ne sais pas passer du silence à la musique. Faites-le, s'il vous plaît, faites-le pour moi et pour elle.»[13] Le rôle de l'écrivain a déjà été souligné par Miranda dans un dialogue avec l'auteur : «Etre romancier signifie avoir la passion des autres»[14].

Les feuillets enlèvent le mystère caché pendant une soixantaine d'années. Samuel Heymann, juif, avait perdu sa famille (parents, grands-parents et sœur aînée) lors d'une rafle en 1942. Resté seul et libre («J'étais libre… mais que faire de cette liberté ?»), il a été placé sous un faux nom d'orphelin chrétien dans un lycée catholique de Namur, d'où, une fois dénoncé en 1944, les nazis l'ont arrêté : «Ma vie durant, j'ai essayé d'effacer ces mois-là pour tenter de me persuader que je ne les avais pas vécus.»[15] Les pages qui suivent présentent les moments de grande souffrance qui ont marqué toute son existence ultérieure : le départ dans un wagon à bestiaux, le manque de sentiments, la capacité de dépasser la chaleur, la soif, la misère, car «plus rien, ni le temps, ni l'espace, ne nous appartenait»[16], le tri, la sélection, la séparation d'avec les autres, la perte des camarades, alors qu'il n'avait que quinze ans.

L'écriture s'appuie ici sur la force qui naît à l'intérieur de l'adolescent et qui, malgré la situation, le fera survivre. Tous les verbes employés ont le rôle de suggérer la lutte

[12] *Ibidem*, p. 86.
[13] *Ibidem*, p. 97-98.
[14] *Ibidem*, p. 88.
[15] *Ibidem*, p. 102.
[16] *Ibidem*, p. 104.

puissante à laquelle il fera face : il espère, il souhaite, il a la certitude de revoir sa famille ; il résistera, il se maintiendra en vie (comme une obligation), il persistera.

Mais Auschwitz s'avère un endroit de deshumanisation : «en arrivant, nous avions déjà perdu notre maison, notre statut social, notre argent si nous en avions ; en restant, nous allions encore perdre notre nom, nos vêtements, nos cheveux, notre dignité, marcher nus – nus même avec nos uniformes de prisonnier, deuxième forme de nudité -, tatoués, réduits à un numéro, exploitables à merci, outils de travail, corps d'expérimentation pour les médecins. Comme du bétail, je devenais un objet entre les mains d'une race supérieure, les nazis, qui s'allouait le droit de disposer de moi à leur guise. […] Parfois, je quittais aussi mon corps : alors j'étais le froid, alors j'étais la faim, alors j'étais la douleur.»

La lecture des pages n'est pas facile elle non plus pour l'auteur. Alors il lui arrive de l'arrêter quelques fois et de faire les connexions qu'il n'aurait pas pu faire avant. Dans un tel moment, il regarde avec attention la photo et découvre «un adolescent squelettique, dans une uniforme bizarre, en compagnie d'un chien dont on comptait les os»[17]. Il est certain : le jeune homme, c'est Samuel Heymann, et le chien, c'est Argos, le sosie de l'Argos qu'il avait connu.

L'histoire présentée dans la lettre atteint son point culminant, car on apprend le secret du lien indestructible entre l'homme et le chien. Sans avoir des échos des combats, au début de 1945, un chien est venu jusqu'au mur-frontière. Trois soldats allemands lui parlaient et lui lançaient des boules de neige. Samuel regardait ce spectacle et, après le départ des soldats, puisque le chien n'était pas parti, il avançait, malgré le danger, et recommençait le spectacle. La joie du chien le fait pleurer : «Des larmes me déchiraient les joues. Brûlantes. Que c'était bon… Pleurer enfin… Depuis combien de temps n'avais-je pas pleure ? Depuis combien de temps n'avais-je éprouvé un sentiment ? Depuis combien de temps n'avais-je pas réagi en homme ? […] Quand nous nous trouvâmes à un mettre l'un de l'autre, il tenta, glapissant dans l'aigu, de glisser le museau au milieu des fils de fer. Penché, je sentis sur ma paume son haleine tiède, sa truffe humide, douce. Il m'embrassait. Alors je lui parlai à mon tour, je lui parlai comme je n'avais jamais parlé à quiconque au camp. Que lui dis-je ? Que je le remerciais. Qu'il m'avait fait rire, ce qui ne m'était plus arrivé depuis un an. Qu'il m'avait fait pleurer surtout, et que ces pleurs, c'étaient des pleurs de liesse, pas de tristesse. Il m'avait bouleversé en m'accueillant après les soldats. Non seulement je ne pensais pas qu'il me ferait la fête, mais je pensais qu'il ne me verrait pas. D'habitude j'étais transparent, on ne me prêtait pas attention. Selon les nazis, j'appartenais à une race inférieure, bonne à mourir ou à trimer avant de mourir. Une race en dessous la sienne puisque les soldats appréciaient les animaux. Quand il m'avait marqué sa joie, j'étais redevenu un homme. Oui, dès qu'il m'avait regardé avec le même intérêt et la même impatience que les gardiens, il m'avait rendu mon humanité. A ses yeux j'étais un homme autant que les nazis. Voilà pourquoi je sanglotais… j'avais oublié que j'étais une personne, je ne m'attendais plus à être considéré, il m'avait restitué ma dignité.»[18]

C'est à ce moment que la belle histoire naît. Et cette histoire est d'autant plus belle car elle va continuer tout au long d'une vie. D'ailleurs, Samuel voit également en Argos l'être le plus cher au monde, car il était «la fiancée qui ne m'attendait pas, la famille que je n'avais plus, le seul être qui m'avait recherché.» Le chien a une patience inouïe, car même affamé, il attendait, tandis qu'un homme lui aurait sauté dessus. En plus, «Argus fut mon sauveur. Argus fut mon gardien. Argos fut mon guide. Le respect de l'homme, je l'ai appris d'Argos.

[17] *Ibidem*, p. 109.
[18] *Ibidem*, p. 112-113.

Le culte du bonheur, je l'ai appris d'Argos. Le goût du moment présent, je l'ai appris d'Argos. On ne peut pas avouer publiquement ces choses-là : quiconque clamerait qu'un chien lui enseigna la sagesse passerait pour débile. Ce fut pourtant mon cas. Depuis la mort d'Argos, les Argos se sont relayés, tous semblables et tous différents. J'ai toujours eu beaucoup plus besoin deux qu'ils n'avaient besoin de moi.»[19] L'énumération des choses que Samuel avait apprises de son/ses chien/chiens montre la profondeur de la relation établie entre les deux êtres. Car une fois sur le seuil du désespoir, de la déshumanisation, lorsqu'on n'est qu'une «bande quasi humaine, une bande des singes […] Notre va-et-vient, nos peines et nos rires, nos maladies et nos distractions, le travail de nos mains et l'angoisse de nos yeux […] tout cela se passait entre parenthèses. Êtres enfermés dans leur espèce ; malgré tout leur vocabulaire, êtres sans langage. Le racisme n'est pas un concept biologique. L'antisémitisme est l'archétype de tout internement.»[20], quiconque venu de l'extérieur peut allumer une flamme de l'espoir dans l'âme vide et troublé et aussi redonner le brin d'humanité que les autres ont réussi à arracher.

A la fin de la lettre, Samuel explique son geste de se suicider à travers la relation qu'il a eue avec son dernier Argos : «je n'ai plus ni le temps ni l'envie d'aller chercher un chiot dans les Ardennes. D'abord, je deviens si vieux que je mourrai avant lui. Ensuite, mon dernier Argos me rappelait l'Argos originel d'une façon étonnante, je l'ai aimé avec passion, je ne supporte pas qu'un connard de chauffard l'ait tué. Si je reste ici, je vais de nouveau haïr les hommes. Or je ne le veux pas : tous mes chiens, toute ma vie, m'ont appris le contraire.»[21]

Pour conclure, nous allons dire d'abord que la nouvelle d'Éric-Emmanuel Schmitt nous apprend et nous invite à aimer et à apprécier la vie. Ensuite, il s'agit d'une nouvelle qui représente «un hymne à un animal „professeur de joie" à qui l'écrivain voue un véritable attachement. „Nous vivons dans une société de folie totale. L'homme a tout recouvert de goudron, nie la nature et, du haut de son orgueil contemporain, considère que toutes les races sont inférieures."»[22].

Enfin, dans cette nouvelle Éric-Emmanuel Schmitt «pose la question de l'amour et en particulier celui que l'on peut accorder de manière inconditionnelle à un animal, parfois davantage qu'aux hommes»[23]. C'est pourquoi on pourrait la considérer une profession de foi, grâce à cette magnifique réponse : «Dieu m'était revenu dans un regard d'un chien.»

BIBLIOGRAPHY

Barland, Jean-Rémi, *Mystère des rencontres imprévues*, «Luxemburger Wort», 2013.
Lévinas, Emmanuel, *Nom d'un chien ou le droit naturel*, Lévinas, *Difficile Liberté*, 3e éd. revue et corrigée, Livre de poche, 1976, p. 216.
Rochat, Céline, *Un recueil touchant*, «24 heures», 2012, p. 27.
Schmitt, Éric-Emmanuel, *Les deux messieurs de Bruxelles*, Albin Michel, 2012.
Torrekens, Michel, *Nouvelles - poésie*, «Le carnet et les instants», 2013, p. 84.

http://www.eric-emmanuel-schmitt.com/Litterature-nouvelles-les-2-messieurs-de-bruxelles.html

[19] *Ibidem*, p. 131.
[20] Emmanuel Lévinas, *art. cit.*, p. 216.
[21] Éric-Emmanuel Schmitt, *op. cit*., p. 131-132.
[22] Céline Rochat, *Un recueil touchant*, «24 heures», 2012, p. 27.
[23] Michel Torrekens, *Nouvelles - poésie*, «Le carnet et les instants», 2013, p. 84.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

CHINESE LANGUAGE AS A VECTOR OF THE PUBLIC DIPLOMACY OF THE POPULAR REPUBLIC OF CHINA

Ecaterina Hlihor

Assoc. Prof., PhD, "Carol I" National Defense University, Bucharest

Abstract:In designing the national interests in the international arena, tough power can only be effective if it is subtracted from mild power. In our article, we aim to show how much Chinese public diplomacy manages to make out of the promotion of traditional Chinese language and cultural values a factor of attractiveness for the external public.

Keywords: soft, power, public diplomacy, influence Chinese language, Confucius Institute

Creșterea rapidă a economiei Republicii Populare Chineze din ultimele decenii, amplificarea legăturilor politice cu țări care prin tradiție nu erau în centrul diplomației chineze[1]au trezit interes nu numai în lumea politică, ci şi în cea academică[2]. Tot mai multă lume este interesată să afle unele răspunsuri la întrebări legate de schimbarea hegemoniei globale sau chiar de felul cum percepem societatea contemporană şi modul cum aceasta funcţionează[3],dar şi la întrebări privind mijloacele prin care noul aspirant la hegemonie va dori să îşi impună supremația în politica internaţională în următoarele decenii.

Tranziţia şi politica de modernizare începute în China ultimelor decenii ale secolului trecut nu numai că au reconstruit o ţară, dar i-au redefinit și politica în relaţiile internaţionale. China a manevrat cu abilitate resursele şi oportunităţile oferite de sistemul internațional construit de civilizaţia occidentală pentru a-și îndeplini obiectivele de politică externă și a-şi promova interesele. Deşi nu au dispărut cu totul din arsenalul media discursurile şi reprezentările care încă mai leagă China de trecutul comunist, comportamentul internațional de astăzi al Chinei nu este determinat de ideologie, nu urmărește o politică externă revoluționară, nu își propune să dobândească noi teritorii[4], nu se comportă în logica marilor puteri de tip clasic. Acest lucru nu înseamnă și transformări atât de radicale, încât conducerea chineză să renunțe la instrumentele clasice ale hegemoniei. Din contra, şi-a modernizat arsenalul militar şi redimensionat forţele armate cu o nouă dimensiune, cea a capacităţii de a proiecta forţa pe spaţii mari (regional şi global). A investit puternic în flotă și a transformat-o dintr-o „forță de coastă" într-o „marină globală", capabilă să desfășoare operațiuni nu numai

[1] Evan S. Medeiros, *China's International Behavior Activism, Opportunism, and Diversification*, RAND Corporation, Santa Monica, 2009, p. iii.
[2]A se vedea, Thomas J.Christensen, *China ca provocare. Cum pot fi modelate alegerile unei puteri în ascensiune*, Editura Comunicare.ro, București, 2016
[3]A se vedea, Zhihai Xie, *The Rise of China and Its Growing Role in International Organizations*, în **ICCS Journal of Modern Chinese Studies**, Vol.4 (1) 2011, pp. 85/96; Martin Jacques, *When China Rules the World: The End of a Western World and the Birth of a New Global Order,* 2nd edition, Penguin Books, London, 2012;Xiaoming Huang, Robert G. Patnam,Eds., *China and the International System: Becoming a world power*,Routledge, New York and London, 2013; Martin Jacques, *How China Will Change the Way We Think: The Case of the State,* in **Transatlantic Academy Paper Series**, February 2011, online http://www.transatlanticacademy.org/sites/default/files/publications/Jacques%20Bosch%20Paper.pdf, accesat la 10 aprilie 2018.
[4]Evan S. Medeiros, *op.cit*., p. 19.

în apele teritoriale, ci şi în cele ale oceanelor. Noile capacități navale chineze au devenit vectori de influență în regiune și în afara acesteia[5]. De remarcat, în acest sens, contribuția chineză la operațiunile internaționale de combatere a pirateriei în Cornul Africii, din anul 2008[6]. Marina chineză a devenit, de asemenea, activă în misiunile umanitare, desfășurând anual operațiuni pentru o perioadă mai lungă și pe distanțe mari. Lupta contra pirateriei și asistența umanitară sunt două domenii în care Statele Unite și China cooperează deja, prin schimburi și exerciții navale, existând și alte domenii de potențială cooperare, cum ar fi siguranța maritimă și reducerea riscurilor de securitate în zone fierbinți. Pe de altă parte are și o abordare care merge pe utilizarea instrumentelor soft power și a mijloacelor diplomației publice. Din această perspectivă, China nu încearcă să distrugă sau să revizuiască radical constelația actuală a normelor și a instituțiilor actualei ordini internaţionale, ci să găsească acele „fisuri" pentru a-şi promova interesele utilizând o „*diplomație de mare puterecu caracteristici chinezești*"[7], ceea ce confirmă faptul că obiectivul strategic al Chinei de a-și câștiga statutul de superputere rămâne, așa cum s-a întâmplat de ani de zile, neschimbat. În acest sens, diplomația chineză este caracterizată de continuitate, doar setul de instrumente și mijloace pentru atingerea acestui obiectiv a fost modificat. Această creștere a puterii i-a încurajat pe liderii chinezi să se gândească la alte aspecte ale puterii, mai nuanțate. În opinia unor specialiști chinezi, puterea soft este un concept util pentru a construi alianțe regionale și geopolitice în Asia de Sud-Est și în afara ei[8], cât și un vector de promovare a imaginii desirabile în opinia publică internațională. Analiştii chinezi de politică internațională au ajuns la concluzia că este imposibil să poată fi protejate cu succes interesele naționale în comunitatea internațională a ultimilor ani numai pe seama creșterii puterii economice și militare. Din acest motiv s-a apelat din ce în ce mai mult la instrumentele diplomaţiei publice pentru a proiecta o imagine a Chinei care să o prezinte ca o țară de încredere, cooperantă, iubitoare de pace, în curs de dezvoltare, care se îngrijește de populația sa enormă. Prin această politică încearcă să convingă țările vecine şi comunitatea internațională că nimeni nu trebuie să se teamă de creșterea rolului Chinei în lume. Nu în ultimul rând, China dorește să fie respectată și pentru cultura ei antică, cu o lungă istorie. Acesta este profilul care poate fi dedus dacă luăm în calcul numărul tot mai mare de evenimente culturale internaționale pe care China le organizează în întreaga lume[9].

China folosește aceleași instrumente de diplomație publică ca și alte țări - mass-media, internetul, evenimentele și proiectele, celebritățile și publicațiile - însă modul în care sunt folosite diferă uneori, în sensul că multe dintre acestea sunt controlate de stat, iar unele dintre ele au linii de continuitate în istoria recentă. Au existat ziare editate în limbi de circulaţie internațională (în special engleza) și reviste adresate publicului străin din primii ani ai Republicii Populare Chineze. China are, de asemenea, un canal de televiziune în limba engleză, care poate fi recepționat în întreaga lume. Chinezii au propria lor „Voice of China",

[5] Paco Milhiet, *China's Ambition in The Pacific: Worldwide Geopolitical Issues,* online http://www.iris-france.org/wp-content/uploads/2017/10/Asia-Focus-49.pdf, accesat la 22 aprilie 2018.

[6] Christopher K. Johnson, *How should we view China's rise?***Center for Strategic and International Studies,**https://www.csis.org/analysis/how-should-we-view-chinas-rise, accesat la 20 aprilie 2018.

[7] Justyna Szczudlik, *Towards a "New Era" in China's Great Power Diplomacy*, in **Policy Paper**, No. 1 (161), March 2018, online https://www.pism.pl/files/?id_plik=24225, accesat la 20 aprilie 2018.

[8]Beston Husen Arif, *The Role of Soft Power in China's Foreign Policy in the 21st Century*, online https://www.researchgate.net/publication/316179157_The_Role_of_Soft_Power_in_China's_Foreign_Policy_in_the_21st_Century,accesat la 21 aprilie 2018.

[9] A se vedea, Ingrid d'Hooghe, *Public Diplomacy in the People's Republic of China*, in Jan Melissen ed., *The New Public Diplomacy,* Palgrave Macmillan, London, 2005, pp. 88-93.

numită China Radio International, cu emisiuni în toate limbile de circulație ale lumii. Agenția oficială de știri din China, Xinhua, are un serviciu în limba engleză. Aceste organizații sunt toate deținute și controlate de stat și, deși în unele cazuri posibilitățile jurnaliștilor și editorilor de a-și aduce propriile știri și mesaje au crescut într-o oarecare măsură, o mare parte din conținutul programelor, al ziarelor și revistelor este încă dictat de „politica oficială”[10].

Printre instrumentele preferate de China pentru a face diplomaţie publică sunt şi cele care promovează cultura chineză şi învătarea limbii. Bejingul cheltuiește foarte multe resurse pe programele de predare a mandarinei, și se concentrează în jurul culturii tradiționale, dar oferă totodată burse și programe visa-waiver pentru studenții străini. Deși, în linii mari, China nu are un trecut imperial care să ofenseze, există o opoziție în creștere în America de Sud și în Africa Sub-Sahariană în fața expansiunii chineze.[11]În raportul întocmit pentru anul 2015, în care se analizează rezultatele acțiunilor Chinei în acest domeniu, se consemna faptul că diplomația publică se bucură de popularitate, a devenit deja o componentă a strategiei naționale și este realizată de structuri ale statului la toate nivelurile[12]. Raportul menționează, de asemenea, rolul special al rețelei culturale a institutelor Confucius, ce a devenit un etalon în diplomația publică chineză[13]. Acestea funcţionează într-o reţea publică, subordonată Ministerului Educației din Republica Populară Chineză, cu misiunea de a popularizarea limba și cultura chineză în străinătate dar şi de a deschide noi oportunităţi mediului de afaceri chinez. Aceste institute nu au nici structura şi nici organizarea originale. Sunt modelate pe experiența și activitatea unora similare, precum British Council, Alliance Française, Institutul Goethe.[14] Ceea ce pare a fi „specific” chinezesc este creșterea spectaculoasă a numărului acestora într-o perioadă de timp relativ scurtă. Între 2004 și 2012, China a înființat peste 900 de institute Confucius în 108 țări pentru a-și promova limba și cultura. China este a treia ţară cu cel mai mare număr de institute culturale naționale care operează în alte țări, după Marea Britanie și Franța[15]. Ca ilustare a acestei idei, se poate menționa faptul că numai în anul 2015 rețeaua globală de institute Confucius, activând, de regulă, în cadrul diferitelor universități și școli din străinătate (în ultimul caz ele sunt numite „clase ale lui Confucius”), a cuprins 135 de țări ale lumii, în care au activat 500 de Institute și 1000 de clase Confucius. Numărul cadrelor didactice din aceste centre a crescut în anul 2015, față de cel precedent, cu 30,4%, ajungând la 44.000 de persoane, iar numărul elevilor a crescut cu 25,6%, atingând cifra de 1,4 milioane de persoane[16]. Întreținând legături cu 87 de organizații partenere, Institutul Confucius promovează de asemenea studiul limbii chineze printr-o platformă educațională on line, care oferă posibilitatea de învățare în timp real, prin studiu individual, cu ajutorul profesorilor, al comunicării interactive și al accesului la o multitudine de resurse de învățare. În cadrul acestei platforme pe Internet își desfășoară activitatea peste 4.000 de profesori, cu mai bine de 250.000 de clase on line. Având în vedere răspândirea pe scară largă a limbii

[10]Ibidem, p. 96.
[11] Joseph S. Nye, *South Koreas Growing Soft Power*, online https://www.project-syndicate.org/commentary/south-korea-s-growing-soft-power?barrier=accessreg, accesat la 15 ianuarie 2018.
[12] Tang Hongli, *First blue book on public diplomacy published. Chinese Social Sciences Today*, 29 April, 2015, on line http://www.csstoday.com/Item/2023.aspx 92, accesat la 5 ianuarie 2018.
[13] Confucius Institute, *Showing the smile of China to the world*, Hanban News, 29 April, 2015, online http://english. hanban.org/article/2015-04/29/content_592863 , accesat la 5 ianuarie 2018.
[14] Terry Flew, *Confucius Institutes and the Network Communication Approach to Public Diplomacy,* in **The IAFOR Journal of Asian Studies**, Volume I, Issue I Winter 2014, p. 2.
[15] Ibidem, pp. 8-9.
[16] Confucius Institute. *Annual Development Report-2015*, Confucius Institute Headquarters (Hanban), 2015, p.4, http://www.hanban.org/report/2015.pdf 94, accesat la 12 februarie 2018.

engleze, una dintre principalele direcții ale diplomației publice chineze este reprezentată de acțiunile în cadrul comunității anglofone, în special în Statele Unite. În mod special în această țară, rețeaua institutelor Confucius este cea mai mare din lume, însumând, la finalul anului 2015, 109 institute și 494 de clase, cu peste 350.000 de studenți și elevi înregistrați. În Europa pe primul loc se situează Marea Britanie, unde activează 29 de institute și 127 de clase, iar numărul celor care frecventează cursurile de limba chineză depășește 127.000 de persoane[17].

Pe lângă predarea limbii și diseminarea culturii chineze în rândul publicului larg extern, în sarcina institutelor sunt incluse și organizarea conferințelor științifice, a diverselor evenimente culturale dedicate Chinei, efectuarea testelor de certificare a cunoștințelor de limba chineză, elaborarea și publicarea suporturilor educaționale în limba chineză, precum și organizarea stagiilor de pregătire a studenților și a profesorilor străini pe teritoriul Chinei. Pentru a ne face o imagine a modului cum funcţionează acest instrument al diplomaţiei publice în lume vom apela la exemplul institutelor Confucius din România, frecventate de studenţi, arhitecţi, ingineri în domeniul nuclear şi al construcţiilor de mari dimensiuni, profesori, însă foarte-foarte puţini oameni de afaceri.[18] Întrebarea este cât de eficient este acest instrument al diplomaţiei publice pentru promovarea intereselor chineze în lume? În opinia unor specialiști, s-ar putea ca China să nu primească atât de mult suport pentru promovarea imaginii sale în lume, în raport cu volumul investiției sale în Institutele Confucius.[19]Adevărații câștigători pot fi universitățile Chinei, care își pot extinde contactele și schimburile cu instituții academice străine similare.Comunicarea și schimburile sporite cu cercetătorii străini facilitată de institutele Confucius ar putea fi un beneficiu uriaș - mai ales într-o țară a cărei deschidere către lume este una dintre forțele motrice pentru dezvoltarea sa economică. Judecând institutele Confucius în termenii în care administratorii de la universitățile chineze le văd, se poate ajunge la o concluzie diferită.[20]

Alte instrumente de promovare a diplomaţiei sunt cele din domeniul media şi social media. Posturile de radio şi de televiziune, aşa cum am menţionat deja, sunt printre cele preferate. China Radio International (CRI), de exemplu, emite în prezent în 61 de limbi, cu un timp de difuzare zilnic de peste 2700 de ore[21]. În decembrie 1998 a fost inaugurat oficial CRI Online, sait-ul Radioului China Internațional.În prezent sunt publicate pe acest site materiale în 65 de limbi (chineză, rusă, ucraineană, engleză, japoneză, coreeană etc.). Din ianuarie 2011, pe baza CRI Online a fost lansată Rețeaua Chineză Internațională de Radiodifuziune (China International Broadcasting Network, CIBN), în acest moment cea mai mare platformă media multilingvă din lume, care oferă informații complete despre China[22], servind astfel drept punte ce conectează China cu toate colțurile lumii. Trebuie remarcat faptul că în fiecare versiune lingvistică a site-ului CIBN există o sub-secțiune „Să învățăm chineza", unde oricine se poate familiariza cu elementele de bază ale limbii chineze cu ajutorul calupului de știri în două limbi și a diverselor programe de instruire interactivă („Noi toți vorbim chineza", „Scriem hieroglife" etc.). În diplomația publică, „ingrediente" precum

[17] Confucius Institute. *Annual Development Report -2015*, Confucius Institute Headquarters (Hanban), 2015, pp.71-72, online http://www.hanban.org/report/2015.pdf 96, accesat la 12 februarie 2018.
[18] A se vedea Dan Tomozei, *China promovează simbolistica prieteniei, respingând tema parteneriatului* in **Adevărul .ro**, 20 iunie 2015, online https://dantomozei.ro/2015/06/20/adevarul-ro-china-promoveaza-simbolistica-prieteniei-respingand-tema-parteneriatului-interviu-dan-tomozei/, accesat la 11 martie 2018.
[19] James F. Paradise, *China and International Harmony: The Role of Confucius Institutes in Bolstering Beijing's Soft Power,* in **Asian Survey**, Vol. 49, No. 4, July/August 2009, p. 665.
[20] Ibidem
[21] Aoyama Rumi, *Chinese Diplomacy in the Multimedia Age: Public Diplomacy and Civil Diplomacy,* online *https://www.peacepalacelibrary.nl/ebooks/files/378080040.pdf*, accesat la 1 februarie 2018
[22] Dan Tomozei, *op.cit.*, in *loc cit.*

adevărul și transparența, deschiderea crează o linie de demarcație între puterea „soft" și cea „sharp". Când agenția oficială de știri chineză Xinhua emite liber în celelalte țări, ea utilizează tehnici de "soft power" și e firesc să se accepte acest fapt. Dar când China Radio International susține pe ascuns 33 de posturi de radio în 14 țări, granița cu „sharp power" a fost încălcată și acest lucru trebuie demascat[23].

În multitudinea de media electronice care promovează informații despre China, despre cultura și limba ei se remarcă agenția de știri de stat Xinhua (în 7 limbi străine)[24], versiunile pe Internet ale ziarelor Jenmin Jibao People's Daily (în 8 limbi străine)[25] și China Daily[26], canalul de televiziune internațional CCTV-9, unul dintre cele mai mari branduri de televiziune, din lume, operând 45 de canale TV și cu o audiență de peste un miliard de telespectatori (în 10 limbi străine) și altele.

Trebuie remacat totodată faptul că interesul crescând pentru învățarea limbii chineze este legat într-o oarecare măsură de dezvoltarea economică rapidă a Republicii Populare Chineze, îndeosebi în Asia de sud-Est, unde limba chineză ocupă o poziție forte, în comparație, de exemplu, cu limba engleză. Acest lucru este facilitat, în mare măsură, de prezența unei numeroase și influente diaspore chineze, ai cărei reprezentanți au reușit să preia funcții de conducere în domenii importante ale economiilor naționale din regiune. În special în această zonă diaspora chineză organizează grădinițe și școli, instituții de învățământ superior și mass-media în limba chineză, iar tânăra generație a diasporei chineze participă în mod activ la programe gratuite oferite de stat pentru studierea limbii chineze pe teritoriul Chinei și Taiwan.

În ceea ce privește perspectivele de promovare a limbii și a culturii chineze în țările occidentale, precum și consolidarea influenței politicii externe a Chinei în aceste țări, ar trebui să fie remarcat faptul că practic eficacitatea dimensiunii lingvistice a diplomației publice chineze constituie încă subiectul multor discuții. Un sondaj efectuat în 39 de țări ale lumii, a arătat că influența chineză este percepută pozitiv într-o serie de țări, precum Africa și America Latină, în unele țări musulmane (Pakistan, Malaezia, Indonezia), dar este evaluată în general negativ în SUA și Canada, în unele țări europene (Germania, Italia, Spania), precum și în Japonia și Vietnam[27]. Analiștii chinezi consideră că dinamica evoluţiei diplomației publice şi a realităţilor ne arată că în acest moment ascensiunea Chinei a atins stadiul de tranziție de la un simplu brand „Made in China" la un concept dinamic, „Creat/inițiat în China"[28], iar politica externă a Chinei devine ceea ce ar trebui să fie: *diplomația de mare putere*[29]. Din perspectiva noastră, occidentală, prin diplomația publică și instrumentele clasice ale economiei, China exportă deja standardele și valorile sale. Prezența sa crescândă în unele țări de pe continentul european ridică îngrijorări cu privire la economia proprie

[23] Joseph S. Nye, *China - Dincolo de "soft power"*,online https://www.digi24.ro/opinii/china-dincolo-de-soft-power-860273, accesat la 5 februarie 2018.
[24]*The official website of Xinhua*, online http://www.xinhuanet.com/english/, accesat la 11 martie 2018.
[25]*The official website of People's Daily* , online http://people.com.cn/ , accesat la 11 martie 2018.
[26]*The official website of China Daily*, online http://www.chinadaily.com/, accesat la 9 martie 2018.
[27] Richard Wike, Bruce Stokes, Jacob Poushter, *Global Publics Back U.S. on Fighting ISIS, but Are Critical of Post-9/11 Torture,*Pew Research Center, June 2015, p.28, online http://www.pewglobal.org/files/2015/06/Balanceof-Power-Report-FINAL-June-23-2015.pdf, accesat la 5 martie 2018.
[28] Yiwei Wang, *Public Diplomacy and the Rise of Chinese Soft Power,* in **ANNALS, AAPSS***,* 616, March 2008*,* onlinehttp://home.sogang.ac.kr/sites/jaechun/courses/Lists/b7/Attachments/13/public%20diplomacy%20and%20the%20rise%20of%20chinese%20soft%20power_YIWEI%20WANG.pdf, accesat la 5 martie 2018.
[29] Liu Jianfei, *Zhongguo these daguo waijiao de shidai tese* [Great power diplomacy with Chinese characteristics in special times], Guoji Wenti Yanjiu, no. 2, 2017, p. 40, citat de Justyna Szczudlik, *op.cit*., in *loc.cit*.

(avantaj comparativ), la posibilele evoluții în viața politică (atractivitatea democrației liberale) și la mediul de securitate (accesul la active și infrastructuri critice).[30] Pătrunderea economică și culturală masivă a Chinei a făcut ca în spatial UE să se adopte standarde similare cu cele din China, ceea ce ne indică o creștere a influenței chineze[31]. Rezultatul implicării crescânde a Chinei ar putea fi și pozitiv. Investigarea investițiilor în UE ar putea fi percepută ca un exemplu de abordare mai decisivă a Chinei, în timp ce „infiltrarea" chineză a Balcanilor ar putea fi folosită de aceste țări ca un cip de negociere pentru a obține mai multă atenție de la Bruxelles și Washington. Se pare că prezența chineză se numără printre motivele pentru noua poziție a Comisiei Europene privind aderarea țărilor din Balcanii de Vest la UE.

Conștientizarea consecințelor trezirii și ascensiunii „Dragonului adormit" nu reprezintă doar o oportunitate, ci și o provocare la adresa altor poli de putere din lumea contemporană, iar unii dintre aceștia nu vor renunța prea ușor la locul privilegiat, de lideri ai lumii. În acest sens, multe țări ar putea fi puse în situația dificilă de a alege între aceste centre de putere. China este deja o putere majoră și prin modul cum își promovează interesele, utilizând dualitatea puterii *hard* și *soft,* cea mai bună opțiune este de a păstra mai multe uși deschise[32]. Este încă un motiv de a aprofunda specificul diplomației publice chineze, pentru a anticipa schimbările pe care le poate produce în spațiile „țintă".

BIBLIOGRAPHY

Aoyama,Rumi, *Chinese Diplomacy in the Multimedia Age: Public Diplomacy and Civil Diplomacy,* online *https://www.peacepalacelibrary.nl/ebooks/files/378080040.pdf*

Arif, Beston Husen *The Role of Soft Power in China's Foreign Policy in the 21st Century*, onlinemhttps://www.researchgate.net/publication/316179157_The_Role_of_Soft_Power_in_China's_Foreign_Policy_in_the_21st_Century

Christensen, Thomas J., *China ca provocare. Cum pot fi modelate alegerile unei puteri înascensiune*, traducere din limba engleză de Veronica Tomescu, Editura Comunicare.ro, București, 2016

Confucius Institutes, *Journal of Comparative Asian Development*, 2015, vol. 14, issue 2, online http://dx.doi.org/10.1080/15339114.2015.1059055

Confucius Institute, *Showing the smile of China to the world*, Hanban News, 29 April, 2015 - http://english. hanban.org/article/2015-04/29/content_592863.htm Hongli, Tang, First blue book on public diplomacy published. Chinese Social Sciences Today, 29 April, 2015, online http://www.csstoday.com/ Item/2023.aspx

Flew, Terry, *Confucius Institutes and the Network Communication Approach to Public Diplomacy,* in **The IAFOR Journal of Asian Studies**, Volume I, Issue I Winter 2014

Hongli, Tang, *First blue book on public diplomacy published*, Chinese Social Sciences Today, 29 APril, 2015, online http://www.csstoday.com/ Item/2023.aspx

d'Hooghe, Ingrid, *Public Diplomacy in the People's Republic of China*, in Jan Melissen ed., The New Public Diplomacy*,* Palgrave Macmillan Robert G., Eds., *China and the International System: Becoming a world power*, Routledge, New York and London, London, 2005

[30] J. Seaman, M. Huotari, M. Otero-Iglesias, *Chinese Investment in Europe. ACountry-Level Approach*, A Report by the European think tank Network on China (ETCN), December 2017, pp.

[31] Ivana Karásková, Tamás Matura, Richard Q. Turcsányi, Matej Šimalčík, *Central Europe for Sale: The Politics of China's Influence*, National Endowment for Democracy, **Policy Paper** 03, April 2018, p. 5.

[32] Justyna Szczudlik, op.cit., in loc.cit., p. 9.

Huang, Xiaoming, Patnam, , 2013

Jacques, Martin, *How China Will Change the Way We Think: The Case of the State,* in **Transatlantic Academy Paper Series**, February 2011, online http://www.transatlanticacademy.org/sites/default/files/publications/Jacques%20Bosch%20Paper.pdf

Johnson, Christopher K., *How should we view China's rise?***Center for Strategic and International Studies,**https://www.csis.org/analysis/how-should-we-view-chinas-rise

Karásková, Ivana, Matura, Tamás, Turcsányi, Richard Q., Šimalčík, Matej, *Central Europe for Sale: The Politics of China's Influence*, National Endowment for Democracy, **Policy Paper** 03, April 2018

Ludoșean, Andreea-Iuliana, *Emergența Chinei: abordări ale soft-power-ului chinezesc*, online http://memorandum.ro/emergenta-chinei-abordari-ale-soft-power-ului-chinezesc/

Medeiros, Evan S., *China's International Behavior Activism, Opportunism, and Diversification*, RAND Corporation, Santa Monica, 2009

Milhiet, Paco, *China's Ambition in The Pacific: Worldwide Geopolitical Issues,* online http://www.iris-france.org/wp-content/uploads/2017/10/Asia-Focus-49.pdf

Nye, Joseph S., *China - Dincolo de "soft power*", online https://www.digi24.ro/opinii/china-dincolo-de-soft-power-860273

Joseph S. Nye, *South Koreas Growing Soft Power*, online https://www.project-syndicate.org/commentary/south-korea-s-growing-soft-power?barrier=accessreg

Nye, Joseph S., *Viitorul puterii*, traducere din limba engleză de Ramona Lupu, Editura Polirom, Iași, 2012

Paradise, James F., *China and International Harmony: The Role of Confucius Institutes in Bolstering Beijing's Soft Power,* in **Asian Survey**, Vol. 49, No. 4, July/August 2009

Seaman, J., Huotari, M., Otero-Iglesias, M.,*Chinese Investment in Europe. ACountry-Level Approach*, A Report by the European think tank Network on China (ETCN), December 2017

Szczudlik, Justyna, *Towards a "New Era" in China's Great Power Diplomacy*, in **Policy Paper**, No. 1 (161), March 2018, online https://www.pism.pl/files/?id_plik=24225

Dan Tomozei, *China promovează simbolistica prieteniei, respingând tema parteneriatului* in **Adevărul .ro**, 20 iunie 2015, online https://dantomozei.ro/2015/06/20/adevarul-ro-china-promoveaza-simbolistica-prieteniei-respingand-tema-parteneriatului-interviu-dan-tomozei/

Tomozei, Dan, *Diplomația Panda*, Editura Corint Books, București, 2015

Wang, Yiwei, *Public Diplomacy and the Rise of Chinese Soft Power,* in **ANNALS, AAPSS**, 616, March 2008, online http://home.sogang.ac.kr/sites/jaechun/courses/Lists/b7/Attachments/13/public%20diplomacy%20and%20the%20rise%20of%20chinese%20soft%20power_YIWEI%20WANG.pdf

Wike, Richard, Stokes, Bruce, Poushter, Jacob, *Global Publics Back U.S. on Fighting ISIS, but Are Critical of Post-9/11 Torture,*Pew Research Center, June 2015, p.28, online http://www.pewglobal.org/files/2015/06/Balanceof-Power-Report-FINAL-June-23-2015.pdf

Zaharna, R. S., Jennifer Hubbert, and Falk Hartig, *Confucius Institutes and the Globalization of China's Soft Power*, USC Center on Public Diplomacy at the Annenberg School, online http://uscpublicdiplomacy.org/sites/uscpublicdiplomacy.org/files/useruploads/u25044/Confucius%20Institutes%20v2% 20%281%29.pdf *** 2012

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE ADVENTURE AND THE FORMATION OF THE CRITICAL SPIRIT OF THE CHILD IN *THE ADVENTURES OF HUCKLEBERRY FINN* BY MARK TWAIN

Elena Marascu

Assoc. Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: Life, în the small town of Hannibal, on the bank of the river Mississippi, seems to be so real în a child's vision, in the middle of the XIX century; Huck is the main hero of Mark Twain's masterpiece "The Adventures of Huckleberry Finn", a work that can be considered a valuable historical document of that period.
Childhood, as a first step in forming of a human being is time when child behaves naturally and spontaneously, offering to his life an eternal charm.
The child's maturity does not a certain beginning; the desire of trying new life experiences and acknowledge a critical attitude towards the adults world which imposes an absolute authority supposes to be the beginning of the adventure and critical spirit. These are two of the elements which Mark Twain has developed further more through Huck's character, in his struggle for individual freedom.

Keywords: adventure, maturity, childhood, freedom, critical spirit, attitude

Autobiografia memorialistică şi discursul ştiinţific ca şi cel istoric aduc informaţii autentice asupra unei realităţi istorice trăite de eroii săi, supunându-se astfel unei încercări de verificare.Detaliile ce apar în astfel de opere trimit la o anume psihologie, mediu social, cadru geographic, valori culturale şi istorice.

Viaţa în viziunea naivă a unui copil, pare atât de reală în micul său oraş, Hannibal de pe malul râului Mississippi, unde Huck, personajul erou îşi petrece copilăria pe care Mark Twain a reuşit să o descrie monumental realizează din capodopera „Aventurile lui Huckleberry Finn" un document istoric al societăţii americane la mijlocul sec. XIX.

Mark Twain a înregistrat aceasta viaţă mai bine decât orice alt scriitor american. Din paginile sale, aparent adresate doar copiilor, se pot descoperi multe amănunte despre relaţiile sociale, despre statutul negrilor, despre efectele sclaviei. Sub masca de umorist, descoperim cu surprindere un observator atent, omul preocupat de soarta ţării, reformatorul atent, cel care a descoperit lumii tot ce e rău în viaţă şi a luat atitudine. Memoria sa tenace pentru amănunt, privirea sa microscopică şi realul său interes pentru aspectele serioase ale vieţii fac ca descrierea societăţii in care s-a născut şi a trăit să fie surprinzător de comprehensivă si de precisă.

Fiecare capitol aduce ceva nou în legătură cu oamenii şi locurile de-a lungul fluviului Mississippi, în sud. Noi personaje şi noi aventuri il silesc pe Huck să adopte noi roluri, pe măsură ce încearca să se adapteze cât mai bine, să facă faţă fiecărei noi situaţii. Există trei situaţii, trei aventuri în care comentariul social este puternic. Prima, este cea a celor doi vânători de sclavi care se apropie de plută, în dorinţa de a-1 captura pe Jim şi de a încasa recompensa pusă pe capul lui. După ce Huck îi convinge că pe plută se află tatăl său, bolnav de pojar, cei doi sunt atât de înspăimântaţi să nu ia boala, încât îi pun pe plută câte douăzeci de dolari şi se îndepărtează în grabă. Într-adevar, boala este contagioasă şi posibilitatea de îmbolnăvire există, dar Twain subliniază teama, spaima cu

care oamenii îi tratează pe cei bolnavi; în loc să se ofere să tragă pluta la mal, cei doi încearcă să cumpere sănătatea lor cu cele două piese de douăzeci de dolari. Patruzeci de dolari era o sumă importantă la acea dată, dar banii nu pot cumpăra totul. Ajutorul pe care cei doi trebuiau să-l dea nu putea fi înlocuitprin bani, iar Twain surprinde aici o caracteristică perpetuată până în contemporaneitate, există un arhetip uman surprins de pana scriitorului, oameni care preferă să plătească, chiar şi un preţ mare, în loc să se implice emoţional.

A doua aventură, care este o critică a vieţii sociale reprezentată de familia Grangerford şi duşmănia lor cu familia Sheperdson. Ca într-o tragedie shakespereană modernă, Romeo şi Julieta sunt de fapt copiii celor două familii, domnişoara Sofia Grangerford şi Harney Shepherdson, care se iubesc în ciuda dihoniei dintre familiile lor. Huck spune cititorului cât de respectabilă, cât de civilizată şi cât de bogată este familia Grangerford, dar imediat după această relatare el ne spulberă imaginea abia formată, povestindu-ne cum merg la biserică cu puştile pe genunchi şi cum îi împuşcă fără nici un fel de remuşcare pe membrii familiei Sheperdson. În acest fel, Twain subliniază stupiditatea chiar şi a celor mai avute şi respectate familii, care se pot distruge din cauza unor duşmănii lipsite de orice logică. Şi totuşi, această tragedie nu poate fi comparată cu cea a lui Shakespeare, pentru că aici, în final, membrii celor două familii se omoară unii pe alţii, dar scapă cu viaţă cei doi îndrăgostiţi.

Ultima escapadă care oferă o critică a vieţii sociale este cea în legatură cu înşelarea unei întregi congregaţii de către un escroc. Povestea Regelui cu piraţii care vor să se mântuiască este hazlie şi naivă, însă izbuteşte să îi facă pe bieţii enoriaşi să plângă şi, când el face aluzie la bani, chiar să facă chetă pentru bunăstarea lui. Această aventură redă nu prostia celor din sud, cât, mai ales, naivitatea credincioşilor şi poate fi asimilată cu atacul la adresa religiei din chiar primele pagini ale romanului, când Huck decide că rugăciunea şi raiul descrise de domnişoara Watson sunt alternative lipsite de haz la trăznăile lui Tom.

Părerile lui Huck despre religie sunt expuse cu un ton ironic-satiric, iar concluzia e una singură: religia înţeleasă în acest mod, ca o forţă manipulatoare a maselor de dreptcredincioşi naivi, e pierdere de vreme.

Se impune o analiză mai în amănunt a unora dintre aceste situaţii, pentru a avea un tablou mai exact a criticii făcute de Twain sistemului social şi religios al vremii.

Văzând, ca şi Voltaire, în Biserică inamicul public nr. 1, Twain îi declară război şi îi dezvăluie minusurile şi slăbiciunile. Raţionalist convins, el refuză să creadă în dogmele şi în legendele religioase, cu care a fost el însuşi hrănit în copilărie şi se amuza copios sp le reducă la absurd, ori de câte ori are prilejul, stârnind reacţii adverse din partea cititorilor săi, contemporani sau nu. Din această cauză (dar nu numai) *Aventurile lui Huckleberry Finn* a fost supus cenzurii şi chiar a fost interzis în şcolile americane. Începutul îl făcuse acum o sută de ani conducerea Bibliotecii publice din orăşelul Concord, Massachusets, care scosese cartea din rafturile sale, îndată după apariţia sa, pe motiv ca e imorală şi periculoasă pentru tineret.

Huck ne este prezentat ca un om care crede numai ce vede ; dar această trăsătură a sa este evidenţiată nu numai în legatură cu religia, ci şi în joaca de toată ziua. De pildă, când Tom şi banda sa hotărăsc să joace un joc nou, Huck nu este în stare să-şi imagineze o armată arabă în locul porcarilor şi a precupeţelor, sau nu poate crede că e real convoiul de neguţători spanioli cu încărcătură de diamante, cu peste două sute de elefanţi, şase sute de cămile şi peste o mie de catâri, pe care îl descrie un Tom entuziasmat, în locul elevilor de la şcoala duminicală ce organizaseră un picnic, elevi pe care îi vede în faţa lui. Acest minus în caracterul său, această lipsă de imaginaţie, este tot o rezultantă a copilăriei sale plină de privaţiuni; Huck nu îşi dă frâu liber imaginaţiei, este un pragmatic în felul său, de teamă ca nu cumva

imaginaţia să-i joace feste, să se transforme în realitate. Din această cauză, Huck nu judecă pe nimeni, el nu trage concluzii, ci doar observă şi acţionează.

Acest accent pus pe raţiune îl ajută pe Twain să critice religia o dată în plus. Huck este învăţat să se roage, ca sa primească tot ce doreşte, dar, când descoperă că se roagă şi nu primeşte nimic în schimb, băiatul decide că rugăciunile sunt un lucru inutil. La aceeaşi concluzie ajunge şi în legatură cu conceptul creştin de a-ţi ajuta aproapele, pentru că nu vede nici un mod de a obţine vreun avantaj personal imediat.

Când apare tatăl Finn, Mark Twain are ocazia de a lua în râs morala creştină. Judecătorul este eel care susţine ideea că familia trebuie menţinută împreună şi că reforma e mai bună decât închisoarea. Huck este astfel silit să rămână sub tutela tatălui său, judecătorul Thatcher fiind convins că va putea face din acesta din urmă un om bun. Dar urmarea este ilară: nu numai că tatăl Finn se îmbată, dar se îmbăta într-aşa un hal încât îşi rupe braţul. Concluzia la care ajunge cititorul este una singură: în anumite condiţii, măsurile radicale sunt necesare, pentru că morala creştina eşuează.

Twain se foloseşte cu măiestrie de satiră, umor şi ironie pentru a face publică aversiunea sa faţă de practicile religioase. În multe episoade din roman, dezgustul său faţă de religie este evident, practicile religioase, care sunt în mod tradiţional serioase, fiind descrise cu un umor irezistibil. Huck este fie implicat direct în aceste scenarii, fie este prezentat ca martor şi ca povestitor al acestor evenimente umoristice. Scriind romanul din punctul de vedere al lui Huckleberry Finn, Mark Twain creează un personaj de o inocenţă juvenilă şi acest lucru îi permite să satirizeze sentimentalitatea şi superficialitatea religioasă. Domnişoara Watson şi văduva Douglas, gardienii neoficiali ai băiatului, care încearcă să-1 „ţivilizeze", îl învaţă diverse concepte creştine, femeile punând accentul pe rugăciune şi pe pronia cerească.

În acest mod, Twain critică filozofia religioasă, creând un scenariu în care cele două femei, pe de o parte, şi Huck, pe de altă parte, au păreri-juxtapuse asupra unui concept religios şi totuşi pretind că practică aceeaşi religie. Twain e de părere că e ridicol ca doi oameni care aparţin aceleiaşi religii să aibă păreri diferite asupra aceleiaşi idei religioase.

În timp ce autorul critică ideea religioasă când scrie despre domnişoara Watson şi sora sa, văduva Douglas, el ilustrează şi ipocrizia celor ce merg la biserică, când îl plasează pe Huck în grija familiei Grangerford, descoperind ipocrizia familiei Grangerford.

Ironia lui Twain pune în contrast două aspecte : cel de a fi membru al unei biserici şi cel de a merge la biserică. Grangerforzii şi Shepherdsonii, frecventând biserica şi lăudând calitatea predicii, apar ca nişte familii credincioase. Totuşi, respectul lor pentru biserică şi pentru practicile religioase rămane doar la nivelul cuvintelor, nu trece la cel al faptelor. Ca pe tot parcursul romanului, Twain îşi manifestă şi de astă dată dispreţul faţă de ipocrizia celor « credinciosi ».

Când Huck şi Regele, potlogarul care se aciuiază pe pluta lui Huck pentru ceva vreme, întâlnesc o adunare în Parkville, Mark Twain îşi valorifică din nou umorul pentru a ironiza pe cei ce practică un anume tip de religie. Cei doi găsesc nişte hardughii unde nişte predicatori ţineau o slujbă religioasă şi e interesant de arătat modul de manipulare a mulţimii folosit de acest escroc: „ *Then the preacher begun to preach; and begun in earnest, too; and went weaving first to one side of the platform and then the other, and then a-leaning down over the front of it, with his arms and his body going all the time, and shouting his words out with all his might; and every now and then he would hold up his Bible and spread it open, and kind of pass it around this way and that, shouting:*
-It's the brazen serpent in the wilderness! Look upon it and live!"
And the people would shout out:

-Glory! A-a-men!
And so he went on, and the people groaning and crying and saying amen [1]"

Auzind povestea regelui, toată lumea începe să plangă şi unul din mulţime strigă să se facă o cheta pentru el. În cele din urmă, chiar Regele trece prin mulţime, cu pălăria în mână, strângând optzeci şi şapte de dolari.Twain satirizează naivitatea credincioşilor înfăţişându-i ca fiind creduli, uşor de păcălit şi chiar lipsiţi de inteligenţă. Autorul continuă atacurile sale la adresa religiei descriind funeraliile lui Peter Wilks. În această satiră clasică a sentimentalităţii ritualurilor funerare, Twain îl pune pe Huck să descrie comportarea oamenilor la înmormântare.

Dricarul este descris ca având mișcări ,,mlădioase şi uşoare, ca de pisică....N-am văzut în viaţa mea un om mai tăcut şi mai lunecos ca acesta. Pe deasupra, nu se lipea surâsul de el cum nu se lipeşte de-o halcă de slănină."

Descris ca un om morocănos şi tăcut, dricarul devine stereotipul exagerat ce reprezintă un simbol comic al dricarilor. Înmormântarea a fost înviorată de un cântec la un armoniu hodorogit şi, când cuvioşia sa, pastorul Hobson, a început să vorbească, „ dinspre pivniţă se auzi un tărăboi grozav." Era un biet câine pe care dricarul 1-a amuţit cu o lovitură.

Aceasta descriere comică a unei înmormântări reprezintă un alt atac al lui Twain faţă de tradiţia religioasă. Îngroşând trăsăturile caracteristice ale personajelor ce participă la procesiunea funerară, autorul satirizează una dintre cele mai sobre tradiţii religioase.

Mark Twain se foloseşte într-adevăr de *Aventurile lui Huckleberry Finn* pentru a-şi exprima părerile şi sentimentele sale în legatură cu religia, departe de a fi atacuri virulente împotriva religiei, ele trebuie înţelese ca fiind doar înţepături comice la adresa practicilor religioase. Scriitorul examinează multe aspecte ale religiei, incluzând tradiţii, practici şi caracteristici ale credincioşilor. El se foloseşte din plin de naivitatea personajului său central pentru a pune în discuţie, de-a lungul romanului, numeroase aspecte controversate ale religiei, pe care le ironizează cu talent, prezentându-ni-le într-o formă comică.

Huck este forţat în mod constant să-şi asume diverse roluri, nu numai pentru a-şi apăra prietenul, dar chiar pentru a supravieţui într-o lume în care norma era reprezentată de familii de genul Grangerford. Din cauza asta, rând pe rând, el se prezintă fie ca un orfan, când este primit de familia Grangerford, sau ca un copil ce trăieşte cu tatăl său bolnav de pojar, pe o plută, când este oprit de căutătorii de sclavi, sau din nou ca un orfan ce călătoreşte cu sclavul său, când se întâlneşte cu Regele şi Ducele. Fiecare din aceste roluri subliniază trăsături ale personalităţii sale. De pildă, când Buck este ucis, băiatul chiar varsă câteva lacrimi şi regretă că s-a lăsat prins într-un joc ce a provocat moartea atâtor oameni, dar în acelaşi timp, el îşi dă seama cât de lipsită de sens era această ură dintre cele două familii, aşa-zis respectabile.

Huck este înfăţişat mai puţin inteligent sau mai puţin capabil decât în realitate, în momentul în care este confruntat cu alţi oameni. Pe plută cu Jim, cititorii uită adesea că au de-a face cu un copil de doar 14 ani, reacţiile sale sunt cele ale unui matur, dar perspectiva se schimbă când apar şi alte personaje.

Întâlnirea cu vânătorii de sclavi ni-1 înfăţişează ca fiind lipsit de putere, de forţă fizică, el singur recunoaşte că nu e în stare să tragă pluta la ţărm; cu toate acestea, alături de

[1]Ibid.,p.l32 :,,Atunci predicatorul îşi incepu predica, da' cu foc, nu aşa. Trecea de la un capăt la celălalt al podinei, apoi se apleca spre mulţime, bălăbănindu-şi braţele şi răcnind cât îl ţinea gura. Când şi când, îşi ridica deasupra capului biblia, o deschidea şi zbiera învârtind-o în dreapta şi-n stânga:
-lată şarpele viclean din pustie ! Priviţi-l şi temeţi-vă pentru viaţa voastră!
La care oamenii răspundeau:
-Slavă ţie, Doamne! A-a-m-i-n!

Buck, impresia e că este mai matur decât cel de-al doilea, pentru că îşi dă seama de inutilitatea duşmăniei dintre cele două familii şi aceeaşi impresie, de om matur, o lasă Huck în momentul în care il vedem alături de Tom. Incapacitatea sa de a-şi imagina tot felul de jocuri subliniază de fapt despărţirea de copilărie. Răspunsul imatur, copilăros, apare doar când Huck interacţionează cu adulţii. Întâlnirea dintre el şi cei doi potlogari, Ducele şi Regele, e un bun exemplu. Huck şi Jim ştiau amândoi că au de-a face cu nişte impostori, totuşi nu au curajul să se despartă de ei şi edificator e faptul că, în mintea lui Huck, adulţii sunt permanent asimilaţi cu tatăl său, deci persoane de la care te aştepţi la ce e mai rău: "*I learnt that the best way to get along with his kind of people is to let them have their own way. "* („Am învăţat că cel mai bun lucru e să-i laşi să facă cum vor ei, când ai de-a face cu genul acesta de oameni.")

Conotaţia lui Twain asupra naturii umane şi critica societăţii continuă prin prezentarea uciderii lui Boggs şi a sentimentelor lui Jim faţă de familia sa. Moartea lui Boggs, împuşcarea sa în fata fiicei şi a unei mulţimiîntregi nu este justificată de nimic, aşa că Twain satirizează gloata care nu a fost în stare să acţioneze cum ar fi fost de aşteptat şi subliniază laşitatea oamenilor ; colonelul Sherburn, amenințat cu linşajul de o mulţime furioasă, este în stare să îi pună pe toţi pe fugă, doar spunându-le cât sunt de laşi.

O mare surpriză este pentru Huck momentul în care îşi dă seama de sentimentele lui Jim pentru familia sa; băiatul este într-adevar surprins să descopere că Jim este om, calitatea aceasta fiindu-i conferită de îngrijorarea sa în legătură cu familia. Povestea în legătură cu bătaia dată fiicei sale Elizabeth, urmată de descoperirea că fata era surdă şi din cauza aceasta nu îl ascultase pe tatăl său îi arăta lui Huck că Jim este un tată mai bun decât ar putea fi vreodată propriul său tată, cel care îl amenințase cu moartea.

O altă temă importantă a romanului este reprezentată de intoleranţădintre diversele grupuri sociale. Fără prejudecăţi şi intoleranţă, *Aventurile lui Huckleberry Finn* nu ar avea doza necesară de antagonism ce face romanul atât de apreciat. Samuel Clemens a folosit adesea prejudecata ca piatră de temelie pentru romanele sale; el chiar a afirmat: "Însăşi cerneala cu care această poveste e scrisă e de fapt prejudecata fluidă."

Multe sunt grupurile puse în contrast în acest roman. Interacţiunea acestor diverse grupuri sociale formează canavaua pe care Twain îşi brodează acţiunea. Albii şi afro-americanii sunt prezentaţi tot timpul în contrast. Albii, indiferent de statutul lor social, sunt superiori negrilor. Această prejudecată cea dominat societatea americană nu putea lipsi din evantaiul ironiilor lui Twain. Relaţiile dintre Huck şi negrul Jim sunt umbrite de prejudecăţile celui dintâi, căci, deşi lipsit de educaţie, vagabondul împărtăşeşte convingerea concetăţenilor săi albi, că negrii sunt robi din născare.Autorul foloseşte o limbă stâlcită, plină de greşeli gramaticale şi de “broken English” pentru a sublinia şi mai pregnant deosebirile dintre albi şi negri.

Într-o notă explicativă pusă la începutul cărţii, el precizează că a folosit un număr de dialecte, şi anume: „ dialectul negrilor din Missouri, forma extremă a dialectului vorbit de pădurenii din sud-vest, dialectul curent vorbit în districtul „Pike", precum şi patru variante modificate ale acestui din urmă dialect.

Twain foloseşte argoul pentru a diferenţia vorbirea negrilor de cea a albilor. Nu există pe tot parcursul romanului un negru care să pronunţe corect vreun cuvânt, dar acest lucru pur şi simplu sporeşte farmecul acestor personaje. Evident, prin traducere, o parte din şarmul felului de a vorbi al personajelor se pierde, oricât s-ar strădui traducătorii să găsească echivalenţe româneşti.

O altă diferenţiere care apare pregnant între albl şi negri e cea a gradului de inteligenţă. Negrii sunt întotdeauna descrişi ca fiind creduli, uşor de păcălit şi needucaţi. Scena cu negrul Jim ţinut prizonier, în ciuda faptului că fusese eliberat de mult, prin testamentul lăsat

de stăpâna lui, e antologică. Jim e lăsat în colibă, legat, mai multe zile, fără să i se spună mult-râvnita noutate că a fost eliberat de stăpâna lui, numai de dragul aventurii...

Următoarele două grupuri puse în contrast sunt bădăranii şi cei educaţi. În roman, Twain pune aceste două grupuri în interacţiune, folosindu-se de două personaje etalon: Ducele şi Regele. Cei doi sunt de fapt nişte impostori, care pretind că sunt de origine nobilă; ei încearcă să facă paradă de cunoştinţele lor, dar scopul lor este acela de a induce oamenii în eroare şi de a le lua banii. Următorul contrast e reprezentat de adulţi şi copii. Portretele adulţilor nu au atâta consistenţă, copiii însă sunt descrişi cu atâta forţă, încât, vorbind despre Tom şi Huck, criticul american Bernard de Voto sublinia că Twain „ *a dat literaturii americane două personaje nemuritoare...Din clipa când Tom Sawyer s-a ascuns pentru prima dată într-un dulap, iar Huck Finn a pornit spre St.Petersburg, pentru a-şi vindeca un neg, aceste două personaje au convins de realitatea lor mai multe minţi de toate calibrele şi de toate nivelele, decât orice alt personaj creat de romanul american. Căci aici stă fmalmente forţa acestor doi băieţi: ei au devenit proprietatea tuturor. E de ajuns, pentru a ne convinge, să ne întrebăm o clipă care dintre toate personajele literaturii americane este cel care ne-a lăsat în memorie amintirea cea mai vie...Huck şi Tom au îmbogăţit inima tuturor cititorilor, oricare ar fi aceştia".*

Nu în ultimul rând, trebuie să amintim de cele două familii puse în contrast, Grangerforzii §i Shepherdsonii. Ele sunt asemănătoare până la confuzie, membrii lor sunt descrişi ca fiind oameni de vază ai târguşorului, frecventează aceeaşi biserică şi sunt animaţi de aceeaşi ură unii împotriva celorlalţi.

Intoleranţa dintre diversele grupuri sociale permite celor doi, lui Huck şi Jim, să fie implicaţi într-o mulţime de peripeţii fermecătoare şi palpitante într-o Americă patriarhală de dinaintea războiului civil[2].

Când nu mai poate suporta restricţiile vieţii, indiferent că sunt de natură emoţională sau fizică, el se eliberează pur şi simplu şi se intoarce la ce crede el că e bine sau rău şi la ce-l face fericit.

Din această cauză, una dintre cele mai importante teme ale *Aventurilor lui Huckleberry Finn* este libertatea. Libertate nu numai faţă de lupta sa interna.paradoxală în definirea binelui şi a răului, ci şi libertate faţă de relaţiile personale ale lui Huck cu văduva Douglas şi tatăl său, ca şi libertatea faţă de instituţiile sociale de guvernământ, de religie şi de prejudecăţi. De-a lungul romanului, Huck este chinuit de dilema morală în legatură cu ceea ce simte că e bine şi ceea ce a fost învăţat că e bine. Probabil Huck este singurul personaj în această poveste care operează numai pe baza propriilor convingeri morale. Acest lucru produce o stare conflictuală importantă, când legile acceptate ale societăţii, .adesea corupte, îi sunt impuse.

Cel mai bun exemplu al conflictului său interior este scurta saexperienţă cu familia Grangerford. Ipocrizia acestora devine realmente evidentă în zilele de duminică; atunci, ca niste buni creştini, ei participă la slujba religioasă. Până aici, nimic ciudat sau ipocrit. Dar, pentru că ei se află într-un conflict vechi de treizeci de ani cu familia Sheperdson, participă la slujba cu puştile pe genunchi. În timp ce scena continuă, Twain dezvoltă ipocrizia celor două familii, insistând asupra faptului că ei toţi propovăduiau iubirea creştinească faţă de aproapele său; ironia sa devine şi mai tăioasă când pune în contrast pe cei care doar merg la

[2]Ibid.p.11: Văduva Douglas, m-a luat ca pe copilul ei şi a început să mă "sivilizeze"; dar era greu să locuieşti în casă toată ziua, ţinând seama cât de posomorât de normală şi de decentă era vaduva în tot ce făcea, aşa că, atunci când n-am mai suportat, am şters-o.

biserică, faţă de cei care sunt într-adevar buni creştini. Respectul celor dintâi faţă de biserică rămâne doar la nivelul vorbelor.

O altă libertate pentru care Huck luptă este libertatea faţă de cele două legături de familie nesănătoase pe care le are. Prima este încercarea de „civilizare" a sa (mai degrabă de socializare sau de domesticire) de către văduva Douglas, iar a doua, dorinţa lui Huck de a scăpa de furia periculosului său tată. În timp ce văduva Douglas încearcă să-1 facă mai bun ca persoană, tatăl său încearcă să-1 coboare la nivelul său. Pentru că aceste forţe îl trag în direcţii opuse, Huck este obligat să-şi găsească libertatea faţă de fiecare, în mod diferit.

Faptul că Huck încearcă să se "conformeze" semnifică ideea că el este cumva interesat să devină ceea ce e considerat a fi "normal" şi asta îi face plăcere văduvei Douglas. Cititorul are impresia că Huck are o recunoştinţă reală faţă de văduvă, pentru că aceasta e interesată de binele său, în special datorită faptului că pare a fi singura ce simte acest lucru. Oricum, dat fiind faptul că încercările sale sunt de scurtă durată, se poate presupune că dorinţa lui Huck de a adera la propriile virtuţi domină pe aceea de a deveni suporta, am şters-o în teritorii, civilizat sau de a o mulţumi pe văduvă, că are deja propriul sistem de valori.

În contrast, Huck pare a nu dori să aibă nici un fel de relaţii cu tatăl său. Într-un anume punct al povestirii, el nici nu mai ştie dacă tatăl său este în viaţă sau nu şi nici nu-i pasă să ştie. Din cauza alcoolismului şi al comportamentului imprevizibil al tatălui său, libertatea emoţională faţă de eleste uşor scăpată de Huck. Ceea ce el trebuie să obţină este libertatea fizică. Pentru că este gelos pe Huck, tatăl său îmbrăţişează ideea că Huck încearcă să-şi bată joc de el. Din aeeastă cauză, folosindu-se de această idee a-sa ca o justificare, el îl închide pe Huck şi îl foloseşte pentru propriul său câştig. Pentru un băiat ca Huck, constrângerea fizică este fără îndoială cea mai nesuferită stare în care se poate afla. În acest punct al povestirii, libertatea nu e numai o dorinţă a sa - este o necesitate.

Ultima, şi posibil cea mai importantă căutare a libertăţii, este lupta pentru eliberarea din instituţiile adânc înrădăcinate ale prejudecăţilor timpului. Dintre toate lecţiile pe care societatea 1-a silit să le înveţe, cea mai distructivă a fost aceea că negrii nu sunt oameni. Acest lucru este exemplificat în numeroase feluri pe tot parcursul romanului. Primul este referirea la Jim ca "proprietate". Al doilea şi cel mai deranjant este în conversaţia care explică ciocnirea vasului de plută, când, la întrebarea dacă a fost cineva rănit, răspunsul este " nu, a fost omorât un negru, atâta tot."

Bineînţeles, lui Huck i-ar fi fost mai uşor să accepte aceste idei dacă nu ar fi ajuns să-1 cunoască pe Jim ca om şi ca prieten. Înaintea prieteniei sale cu Jim, Huck a avut aceeaşi atitudine faţă de sclavi ca toata lumea din acel timp. Din cauza prieteniei care s-a înfiripat între el şi Jim, Huck este din nou silit să îşi caute libertatea, de astă dată faţă de cel mai puternic opresor al libertăţii - rasismul. Dorinţa sa de a continua această prietenie interzisă şi dorinţa sa de eliberare faţă de ideile rasiste ale epocii sale se află la baza celei mai dificile din luptele sale. El descoperă rapid că nu poate doar ignora această problemă, cum a făcut cu regulile văduvei Douglas, şi că nici nu poate pur şi simplu să fugă, cum a făcut cu tatăl său. Huck de fapt învaţă lecţia rasismului pe care mulţi dintre noi trebuie să o învăţăm astăzi; nu trebuie să fugi sau să crezi că o poţi rezolva de unul singur, tot ceea ce poţi să faci e să-ţi urmezi glasul inimii şi să faci ceea ce este corect.

Deşi romanul se încheie lăsând cititorul cu sentimentul că Huck este acum liber cu adevărat, această frază de încheiere implică în mod subtil, dar foarte clar, că lupta pentru libertate este una fără sfârşit.

BIBLIOGRAPHY

Annan Noel. UNDER VICTORIAN BED, New York: Review of books, Vol. XLII, Nr. 11, 1995.
Brandt Costius, Jean. INTRODUCTION to the COMPARATIVE STUDY OF LITERATURE, New York, 1968
Dima Alexandru. PRINCIPII DE LITERATURA COMPARATA, Bucuresti, EdituraEnciclopedica 1977
Howells, Dean, William, MY MARK TWAIN, New York: Harper and Brothers, 2001
Macy, John. THE SPIRIT OF AMERICAN LITERATURE, New York, Library Binding 1983
Solomon Petru. LA IZVOARELE FLUVIULUI, Bucuresti, EdituraAlbatros, 1956
Sloane David. MARK TWAIN'S HUMOUR: CRITICAL ESSAYS, New York, Garland Publishing, Int. 1993

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

A COGNITIVE APPROACH TO JENNIFER JOHNSTON'S THE RAILWAY STATION MAN

Clementina Mihăilescu

Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract:The paper entitled 'An Interdisciplinary Approach to Jennifer Johnson's "The Railway Station Man"' expands upon a bucolic but also violent Ireland, the narrative background for a love story centred on Roger, a war hero and Helen, a gifted but totally isolated painter, acknowledging Dolezel's opinion that the semantics of narrative, is, at its core, the semantics of interaction. For such a topic to be properly constructed an interdisciplinary grid consisting of Palmer's concepts of inter-mental and intra-mental thought, public thought , embedded narratives, Bachelard's inside/ outside dialectics and Lakoff's conceptual metaphor will be turned to good account.

Keywords: Jennifer Johnson, Dolozel, Palmer, Bachelard, Lakoff, conceptual metaphor, inter-mental, intra-mental thought

Jennifer Johnston's novel entitled "The Railway Station Man", whose action takes place in a bucolic but also violent Ireland, tackles the story of Roger, a war hero whose scars are still obviously visible and of Helen, a gifted but totally isolated painter due to her husband's death and her son's attending the university courses in Dublin. They both fall in love hoping to fully benefit from a second chance to enjoy happiness. The novel's atmosphere full of strong and contradictory emotional tensions will be depicted via an interdisciplinary grid mainly consisting of Palmer's concepts of intra-mental and inter-mental thought, public thought, embedded narratives, Bachelard's inside/ outside dialectics, and Lakoff's conceptual metaphor.

We share Bachelard's approach to the" inside/ outside dialectics" in the sense that he regards it as a strong imagistic basis that controls all our thoughts concerning positive and negative issues (239). The inside and the outside are charged with metaphorical connotations and they closely interrelate with the "here/ there dialectical opposition", characterized by strong "ontological determination" (240). Bachelard wonders whether the syntagm the "being-there" bears full stress on "being", that stands for the individual himself, or on "there"(241),concluding that, isolated within oneself, you always have to get out of there and that the individual resembles a spiral characterized by inverted dynamisms, circuits, roundabouts, returns, discourses, stopovers (241).

Bachelard's dialectical oppositions-"inside/ outside" and "here/ there"- can be regarded as productive interpretative methodological patterns that will be employed by us to approach Helen, the female character of Jonston's novel. The very first word of the novel is "isolation", followed by "insulation "(1). Due to the fact that they are associated with the "huge, quite and empty sky" (1) and the sea, constantly watched by Helen who claims that "to watch is my isolation. I have no other function", we discover that the immensity of the sky and of the sea actually stands for "intensity". It is "the intensity of the human being, who, by contemplating and assimilating nature, enhances, expands itself" and becomes an equivalent of "the vast intimate immensity" (Bachelard, 221).

Bachelard argues that the nouns, the adjectives and the verbs are the" archetypes of speaking" (1). Since Helen mainly speaks to herself, a behavioral pattern defined by Palmer as" inner speech", which interrelates with intra-mental thought, we will first describe the space of objects or entities that Helen constantly focuses upon and connect them with the space of thoughts that those objects usually give birth to. The larks and their songs song are part of the seascape, but they can hardly reach Helen, or as she puts it, "I am insulated from the sound of their song", due to the "panes of glass" (1) that form one wall of her painting studio. Helen wants the sea "imprisoned there for her alone" so that she could watch it changing.

The cottage, the studio, the easel, the last being bought by Damian, her son, after the first exhibition so that she might feel "more like a real artist"(1), are physically described as being placed on the hillside. Down, next to the sea, there is a "bare rocky headland to the south and a long spit of sand to the north" (1), surrounded by dozens of boats. The village is described as an ordinary one with three or four shops, a machine for making ice-cream, a caravan site, the new Church, a few cottages and two "neat rectangles of houses" (1), "homes of holiday people from Dublin and Belfast, England even" (2) and the railway station, "uninhabited" after the explosion that took place three years before, commented upon by Helen as having been associated with "violent, needless deaths (2).

Helen's description of the environment can be interpreted as some sort of "demythization of objects" (Crăciun, 301), due to her depriving the objects of the mystery usually associated with them. Only later, after having been confronted with a series of tragic deaths, Helen contemplates the oneness of her experience within the respective environment, and rediscovers the mystery of her existence through interrelating with objects which little by little become fascinating sources of inspiration for her paintings. Through painting, she will unfold her inherently dynamic character, her mind in action, in Palmer's terminology (24).

To the readers' surprise, Helen introduces herself only on the second page as having "two rows of wrinkles" that circle her wrists and a smooth and pale body spotted with brown moles. She is eager to inform the reader she does not get too much joy watching herself in the mirror because of "too much flesh and pride"(2). She has lived a life "filled with safety", hearing of war only on the wireless. Her education and the process of learning are characterized as "one of passive resistance". Her option for the College of Art did not prove to be a successful choice because she finally left it "with a dismal record and a confused dislike of art in any form". Moreover, she informs us that she "stacked the whole damn paraphernalia of her life into a pyramid and lit it with pink-tipped Friendly Matches" (3). The items of information that Helen provides us with include mood, desires, emotions, sensations, visual images, attention, memory and they are brought into bold relief by the "thought report"(Palmer, 58) of her states of mind.

Her engagement and marriage to Daniel Cuffe - a teacher of mathematics at Kesington Grammar School- is described as comprising "no rapture", in spite of the fact that he was a "nice- looking man with large eyes and a friendly smile… and a good singing voice"(3). Helen sadly remarks "the snapshots I have of him are like pictures of some past acquaintance" (3).They rent a house in Dublin where Jack, their son, was born. She comments the event as follows:" I suppose I was happy and anxious. All young mothers are anxious, most of them are probably happy" (3).

We soon realize why her tone is a little bit sardonic. Firstly, it is due to the fact that they also had a little girl who died soon after the birth of "warring blood", having been offered "no choice but death" (4). Secondly, shortly before Christmas in 1975, while being alone in the house, a policeman and a policewoman informed her that her husband got shot. It

happened when her husband, who had become the head of mathematics department in a large grammar school, was visiting the parents of one of his sixth-form pupils, George Cranston, whose father was an inspector in the RUC. It seemed that those who killed her husband were actually after the inspector, and, by mistake, they killed Dan. Helen wonders: ”Did I feel sorrow? Anger? I hope I felt both these emotions but I’m not sure” (5).

While going to the hospital, she was told that it was “bad times”. She even started noticing “uncouth gaps in the street’s façade”which “meant war” and the fact that the soldiers on the bridge peered into the car and nodded on them. Helen and Dan’s mother took him to Dublin and buried him beside the little girl in MountJerome. Helen kept recalling how Dan’s mother clung to her arm for support, how her hands were still cold, how Jack ”seemed curiously unperturbed, rejecting almost contemptuously any comfort from her”. Jack seemed to feel very comfortable in the presence of his grandmother with whom he remained when Helen returned to Derry. Back home, she threw the Christmas cards into the bin and was rather shocked to hear an explosion, and ” the fire-engines racing to a fire, ambulances, army vehicles”. She kept on pondering upon various issues related to war, only to finally wonder about guilt and “decided against it”, rhetorically adding: “Where was the point or time for guilt”(5).

She finally sold everything from their house in Derry and moved to the seaside village where she was mainly concerned with “gardening” and painting. Ironically, Helen describes the “full extent of her gardening activity”(5) which amounts to watering the geraniums on summer evenings that would release “a warm sweet smell”(5) while clinging to her hair and clothes. She even mentions the fact that she has never had any aptitude for weeding, grubbing, digging. We notice Helen’s predilection for experiencing “moments of lonely self-communion” that trace her spiritual and emotional conflicts and her” private passive flow of consciousness” (Palmer, 59). Jack seems to prefer the role of the visitor,” making quite short and almost formal visits to see me”(6), choosing to spend his holidays with his grandmother, perhaps due to his mother reaction to the death of his father which is very likely to have hurt him.

Helen’s “thought report” of her states of mind embed close considerations on her husband with whom she” might have grown into some kind of understanding, of closeness” (6). Her mind switches to Jack, to his desolation experienced when Helen decided to move out of their house in Derry. This is a marvelous example of the stream of consciousness technique, encountered on page six, which depicts Jack’s states of mind when he had to rip the posters and pictures from the walls, to empty all the drawers and shelves, to pack into cardboards all his books, records, tapes, papers, throw our old clothes, the past broken toys. Helen concludes: “he felt so vulnerable as he stood there in the dusty, empty room with the pale empty patterns on the walls” (6).

Then her mind switches back to her husband who, exactly as her son, considered her ”inscrutable”. He could neither understand nor stand her smoking and her subsequent coughing. She recalled how he hated noticing “dead butts and ash beside the crumbs or forlorn in the spilt tea” (6), or how, having run out of cigarettes, she started looking for ”the hidden cigarette, a half-smoked one in a saucer somewhere, one shoved into the back of a drawer”(6).She sadly concludes that if he had been alive, she would never have lived like that, because “he was a neat, well-ordered man. He believed in tradition, in keeping up appearances”. Being a mathematician, he would often tell her: ”Helen you must keep within structures. Otherwise things fall apart”. She also recalled his need to protect her “from some destructive demon that he could see inside her” (6).He even remarked, while talking to Jack when they were playing golf at Portsalon and when Helen refused to put a coat or scarf even

if it was raining, that he sometimes wondered what would have happened to her if she hadn't married him. Jack's remark: "She likes been on her own" made his father be silent for quite a long time.

Since Jack, her son, is the only significant person in her life she eagerly reveals his concern for literature highlighted when he established a very interesting relationship between her name-Helen-and Christopher Marlowe's line:" All is dross that is not Helen" (7). On the one hand, we assume that anticipations of Helen's opportunities to reveal her potential as a painter are alluded to through such a line. On the other, Jack's association of Marlowe, the political activist and poet with other Irish politically engaged literary personalities, such as Patrick Pearse and d'Annunzio, and his comment that none of them "shut their eyes to keep out reality" (7) might be regarded as a hint as concerns his own intention to observe and get involved in political issues.

Trivial issues such as the messing up of the kitchen when Jack is having breakfast interrelate with considerations on the issue of death. To Jack's remark, related to his father's death, namely that "a man was alive yesterday and now he is dead", Helen generically remarks:" We all die. We're here one day and gone the next", adding that" it usually happens that a handful of people feel sorrow, fear, pain. Something. Otherwise isjust words, news"(7). Jack clinks his fingers and says: "It's the snatching, playing God….that is the outrage…" (7), which clearly reveals his dissociation from strong spiritual issues and his lack of belief in God, which, to a certain extent, is also characteristic for Helen. Their dialogue reveals" those parts of their minds that are most verbal"(Palmer,60) and which well interrelate with the category of thought report, often commented by us so far in relation to Helen, her husband, Dan, and her son, Jack. These techniques can be also related to inter-mental thought which necessarily implies at least one interlocutor.

The question: "Did you know that the station has been bought?" associated with the name of that person- "Hawthorne", characterized by one of the neighbors as wearing a black patch over one eye, brings into focus" the social context of the characters' thought"(Palmer,60) under discussion. Helen feels like "spying" (8) on the station man and, so, she makes for the station, ignoring the rain. Noticing the hedges filled with wet blackberries on her way to the station, she contemplates the possibility of asking Jack to accompany her the following day in order to pick up the fruits. Sadly she concludes: "She laughed at that thought. He wouldn't do that. He doesn't seem to have that line in his mind leading back to early days", when they used to stroll together and to enjoy each other's company.

"Thought report" is regarded by Cohn as privileging both "states of mind and inner speech" linking" individual mental functioning to its social context"(in Palmer, 76).We will further share Palmer's suggestions regarding the device of thought report which underlines "the nature of consciousness as mental action", thus bringing together "consciousness and physical action"(76). Johnston presents Helen's consciousness connected to the surroundings, that is, to the railway station. The visiting of the station is the physical action undertaken by Helen in order to find out what Hawthorne, the station man, is up to, in the sense of intending to render the station functional again. The station built in 1903 was in those days "a red brick house, solid, functional, tailor-made to suit the network of lines that stretched out through the hills and along the coast, opening up for the first time access to the world for the inhabitants of the tortuous and desolate coastland". "Now, it has become part of the local folklore" because the "wooden steps had rotten away, a couple of panes of glass were missing" and only the white-painted words "Knappogue Road" could be still seen.

The tall man with a patch of over his left eye impresses Helen from the very beginning. He looks" altogether very neat", his voice although neat also sounds "dour and unwelcoming", assuming that Helen has come to spy on him and to disturb his peacefulness and loneliness, thus "violating" his "Private Space", a concept that is characteristic for researches in the field of pragmatics(Semino,13). Unable to make herself understood from the very beginning, she mentions that she lives nearby and that she has assumed that his name is Haythorne, adding that she used to know Haythornes when she lived in Dublin. Considering that he might find it difficult to manage things by himself, she offers herself to help him "with a meal …or something ", to which he unpleasantly replies that he can manage things and that he seldom "goes out in company" (10), a clear instance of his disregarding any form of interaction.

Back home, she enjoys talking to Jack, who informs her that he intends to go down to the village and have a drink, also inquiring about dinner time. At the bar, Jack comes across Roger Hawthorne, who immediately introduces himself, apologizing for having being rude to his mother, when he learns that he is Helen's son. Their discussion can be interpreted as an instance of "consciousness as mental action", because it brings together the characters' consciousness and physical action. It happens through Hawthorne's mentioning Damian Sweeney, an acquaintance of Jack, considered by the former"a real craftsman" (12). Mr. Hasson, the owner of the bar, speaks highly of Jack, mentioning the fact the he is a brilliant student at "Trinity College Dublin". Hawthorne himself replies that he himself wanted to attend that college, that his mother was also Irish, that he spent most of life in hospital due to his having been wounded during the war. Jack feels rather comfortable in the vicinity of Hawthorne and, being asked how long he intends to stay in the village, he replies that he has come to stay only a few days and keep company to his mother who feels lonely because her husband was accidentally killed in the North, in Derry. The peculiar nature of both Jack's and Roger's thought as well as their social nature arises from the latter's invitation addressed to Jack to see the station.

We have come to know all the characters introduced by Johnston so far either with the help of the direct presentation of their minds or through their embedded narratives, a concept introduced by Palmer in association with the "the whole of a character's mind in action: the total perceptual and cognitive viewpoint; ideological worldviews; memories of the past and the set of beliefs, desires, intensions, motives and plans for the future" (183). Jack further introduces himself as a Socialist, concerned with Irish social duties and ironically refers to Roger as being a "bit mad', "a bloody Capitalist with more money than sense", because he informed him that he had another station in England before he came to their village. Damian Sweeney is also commented upon in the sense that he was known as belonging to some illegal organization as a "freedom fighter" (14). As his mother replies that they can enjoy their freedom, Jack ironically asks her:" What have you ever known about anything" (14).

Their discussions about freedom interrelate with the demand addressed by Helen to Jack that he should" never hold anyone in contempt" (15). Jack's reply that he does not hold her in contempt is followed by his wondering why he and his mother find it so difficult to talk to each other. He finally concludes that he does not want her to know his secrets, exactly as Helen herself used to keep her secrets from her husband and son. All of a sudden her mind shifts to the station man and appreciates that he must have been very handsome "when he was whole", wondering what had happened to him. Jack' retort: "The war , I think" brings about Helen's answer:" Ah, yes. The war" (15).

Apparently, the world depicted in the novel is changing, exactly as everything changes, a remark mentioned by Helen somewhere in the novel. If an elementary

phenomenology were turned to good account, it would apply to simple facts meant to prove that nothing is insignificant in relation to human nature. As such, the fact that two trunks with Jack's stuff were still locked and protected from the dust by a couple of pairs of curtains proves, on the one hand, that Helen has never cared for neatness, and, on the other, her desire to constantly postpone turning recollections into some sort of "direct psychology" (Bachelard, 164). The contents of those trucks could stand for the symbol of loneliness, the embryo of some negative states of mind.

We assume that the railway station has acquired some linking function, connecting the characters' consciousness to the surroundings, but also to physical action. The mode of thought report practised by Helen is now embraced by Jack. While approaching the station he notices the "tufts of grass groundsel" grown through cracks in the surface, whereas where once "the tracks had been was now a mess of brambles and scrub". Damian stops whistling when he notices Jack, whom he once gave a "bloody nose", when they were younger. Jack mentions from the very beginning the fact that the political leader Manus Dempsey said he thought they "ought to get acquainted" (17). Moreover, since Manus' methods are "quite direct", he informs Jack that the "Donegal guys are a bunch of lazy bums", who need to be "activated" (17) - a clear instance of the fact that physical and political actions are expected by Manus from Jack and Damian.

Physical actions are inserted into the novel under different forms. For instance, through references to the "ICA jumble sale" (18) where various useless objects were supposed to be displayed and sold. This is a good opportunity for Helen and the station man to meet again, as he seems rather interested in her gramophone, thus proving his concern with music and with making up with Helen. He invites her to dance with him while he is testing the musical device, surprising everybody with his dancing skills. Moreover, he mentions to Helen, when she asks him about his previous life stuffed with suffering, that he had "to uproot, to learn to be alone, wrestle with devils" (19). Such a retort sounds like some sort of "psychological causality" (Bachelard, 210). The image of the suffering station man can be regarded as a "story-image", in Bachelard terminology, an image which suggests stories of war and love - in the case of Helen and Roger (210).

The image of Helen nakedly swimming in the sea or drawing pictures down on the beach looking as she were "lost to the world" associated with the light motif "whispering grass, the trees don't need to know" brings us closer to the conceptual metaphors present in the novel, as the sea stands for her rich unconscious, whereas the grass can be associated with her being a "multitude of facades", exactly as Whitman's leaves of grass. In fact, two major metaphorical constructions are embedded within the novel- that of the individual's emotional upsurge related to Helen and Roger's love story and of the individual's political upsurge related to Jack's, Damian's and Manus' involvement with Ireland Liberation Movement.

The love story of Helen and Roger will be approached in terms of the conceptual metaphor "Life is Love", whereas the story involving Jack, Damian and Manus will be tackled in terms of the " Life is War metaphor". Before analyzing the two contradictory conceptual metaphors, we will first mention Lakoff's basic conclusions to this issue which are related to the fact that the conceptual structure is grounded in physical and cultural experience, that meaning is never objective, being always grounded in the acquisition and use of conceptual systems, that truth is relative to our conceptual system, being grounded in and tested by experience and that truth is based "on understanding experiential issues" (81).

There are hints in the novel that prove that both the love story and the so-called "war" story bring us to the "extremity of metaphors"(Bachelard, Poetica spatiului, 93)- the love story due to Roger's precarious physical outlook, the "war" story due to the violence

involved in it. As early as page 22, we learn that Manus is looking for "a staging post" in the village where Helen, Jack and Damian are dwelling for some "stuff to be stored in there adjacent to the border". Manus' plans are associated with the demand that the Englishman (Roger Hawthorne) should not to be around when the respective stuff is being stored in there and that Damian should keep an eye on things to be going on according to the schedule, which means "within the month"(23). Moreover, Jack assumes that Damian is in the Movement and directly asks him what he is doing in there, to which Damian replies that he is not part of it, because he is not cut to be a soldier.

As concerns Helen and Roger's love story the first hint occurs on page 29, when he buys the gramophone during the sale and invites her to dance on one of the tunes played on it, namely the one entitled" why tell the trees what ain't so?", based on the light motif "whispering grass, the trees need not know". Two of Roger's comments intrigue Helen. One refers to the fact that she should not tell the other people her secrets, precisely because her face looks "secretive, cool, private, hiding things" (29), the other one, to the fact that he last danced in 1944,when he was fourteen. Before driving her home he stops the car at "the edge which hung out over the sea" where "the column of sea water spouted" irregularly due to the "dismal wind' offering to the on-lookers an extraordinary view that Helen already knew from previous occasional trips taken to that place. His car adapted to his special needs "at enormous expense" represents a good opportunity for Roger to enlarge upon his previous life mostly spent "among the mutilated" (32). Since Helen has forgotten the pictures from the sale in Roger's car, soon after she has entered the house he shows up with them determined to buy them for a hundred pounds because he really seems to appreciate them. Realizing for the first time her potential of creating genuine paintings she decides to start "the de-insulation programme".

The following day she feels "liberated from doubt, from her own special wriggling worm of fear" (34), ready to set about painting. Roger's and Damian's visit paid to her under such circumstances reinforces her determination to start a new life. Damian reveals to her that he once noticed her on the beach engrossed in painting the seascape and also informs her that he is working for Roger having the "signal box in working order" (37).Moreover, Roger's remark that he considers her to be lucky reveals his capacity to read the people's mind in the sense that he has remarked looking at her paintings that she has "eyes to see and the courage to want to use them"(39) and depict the world as it is. The passages referred to highlight Jonston's remarkable strategies of employing both thought report and dialogic thought to depict the characters' mind in action focusing on their consciousness and the social context. The dialogues are centered on approaching love, but also on power and destiny.

Power and destiny are alluded through Jack's calling his mother to inform her of his visit to her cottage together with a friend of his, which we will soon learn to be Manus. Meanwhile, Helen decides to pay a visit to the old station where she finds Roger praying, exactly as his grandmother used to. Being asked if he talks to God, Roger reveals to her that he mainly prays a lot for comfort, strength and grace. As concerns his beloved mother we learn that she was killed at the end of the war when she came to visit him in the hospital and when she got killed by a buzz bomb that just came out of the sky somewhere near Victoria Station"(43). The fact that he was informed only later on by his father is called by Roger a silly excuse, a mere lie. Helen's retort that they mainly wanted to save him from pains is followed by her statement that she is not very well acquainted with pain, adding that her life has been "filled with minor complications and confusions , but little pain"(44). Being asked about her husband's death in relation to the issue of suffering," she shakes her head most vigorously, but didn't say a word" (44).

She finds out her two pictures bought by Roger well framed and hanging on the wall. What really impresses her is the fact that they don't look like illustrations but as having "an identity of their own. A little substance" (44). He tells her he strongly hopes that she will continue to paint. Feeling encouraged in this respect, she mentions that she intends to take a portofolio in Dublin in order to accomplish her artistic potential. She also argues that there is little time left and that she has no one to blame for that but herself. Roger clearly behaves like some sort of agent of positive manipulation as far as Helen is concerned. He sounds encouraging but also determined to diminish her appetite for smoking. To further provide her with topics for painting he invites her to admire the flowers that are planted around the platform of the station that, in his opinion, is coming along nicely. He strongly hopes that the station should be ready for the traffic in the New Year. He even checks the whole series of signals and, in order to convince her, he replies that it really works.

Roger expands upon the topic of running stations, mentioning that he had another one in Scotland which he was forced to close by his relatives, mainly concerned with his money :"They wanted me to sign things… to come quietly"....."I never did them any harm" (45). She is informed that the box signal and other issues related to the station are well looked after by Damian whom she believes to be a Provo. The Proves are said to kill innocent people and children as well, but Roger assures her that they never talk politics. Roger recalls how "before the British dropped them fools on Arnhem"(45), they bombed a lunatic asylum although they had been informed that there were no Germans there. He even states out that he was unconscious then but kept on seeing those white figures floating adding that he thinks that Helen is privileged for not having ever suffered. She becomes emotionally involved when Roger is recalling that event, and, when she is somehow accused of having been deprived of real suffering, her anger grows so strong that she calls him arrogant. The war issues are somehow left apart through Helen's mentioning that Jack will bring a friend to her house and that Roger might come to see them and join them for a drink.

Back home, Helen comments with Mrs Sullivan, who often helps her with the household, her impressions regarding her visit to the station and her impressions regarding Damian considered by everybody as being secretive and involved in political issues.

The image of Dan, her husband, often interferes with the present issues either when she talks about war or when she is all by herself and recalls his insistence on her being more concerned with housework or domesticity. Engrossed in painting, Helen finishes a painting and just when she wants to show it to someone, Roger shows up and informs him that Damian has been away for a few days and that he is rather concerned with his being absent at work. A phone call from Jack announces her that his visit will take place the following evening. Dan's umbrella placed in the corner of the hall makes her realize the general disorder of the house and makes her hopelessly contemplate the destiny of many people who are leaving the country because they can't communicate with one another. Roger's serious concern for her painting changes her state of mind mainly because he mentions that he wants to buy it. The railway station is again in focus. Apparently, the station stands for a beneficial symbol meant to re-establish a harmonious communication between them. In fact, Helen accuses Roger of telling lies as she does not believe that the station will ever become functional. She feels sorry after that and notices that Roger intensely believes in his project of making his station work.

A new stage in their relationship occurs when Roger invites her to join him for a drink at the village pub where he once drank a glass of wine with Jack. She recalls her uncertainty regarding her call for painting, Dan's lack of encouragement regarding that issue, the terribly un-Christian killing of her husband, the shock, the disbelief, the confusion when she found

out that she does not miss him. While pondering over such issues she realizes that she enjoys Roger's company. When he kisses her hand she invites him to join her the following evening and "protect" her from Jack and his friend. So far, it seems that Roger's and Helen's life has been a synthesis between Memory and Will, the Will directed not against the exterior, but against the "dimension of intimacy" (Bachelard,115) for fear that it might be tested by experiential issues. Lakoff claims that truth is not objective unless it is based on understanding experiential issues, being constantly grounded in and tested by experience.

The arrival of Jack accompanied by Manus might be regarded as an experiential issue in close association with the retort "Give me petrol fumes and the smell of gas works" (62) instead of the great country air. Inquiring whether Manus is in the same college with Jack, Helen gets an unusual answer, in the sense that he informs her that he has been educated in "the university of life"(62). As concerns their plans for the next day, Manus expresses his wish of not getting in touch with Damian, precisely because he was not previously informed about their arrival. Manus even assumes that they must not tell too much to Damian, because he might not be entirely reliable. Both Jack and Manus decide to see Helen's pictures and so they open the door of the shed only to find that she is really painting on the floor without using a brush but her fingers in order to get the right effect. Helen informs them about her intention to work on a series of paintings entitled "Man on the Beach", without letting them know who her model is.

Bachelard claims that "only the images set the verbs in motion again" (140), and, he seems to be right, if we take into account Jack's and his friend's intention to leave the shed in spite of the strong effect that the paintings have generated within Manus' mind and to start looking for Damian in order to accomplish their "mission". Manus keeps on contemplating within himself how beautiful Helen's paintings look like, with respect to the image of the man on the beach that seems to be excessively impressive. We can conclude on this issue, quoting again Bachelard who argues that such images, as those painted by Helen, get animated by the" inside/ outside dialects" (141), revealing the real nature of the painter and of the painted person as well.

Since Jack and Manus are determined to visit the shed from the railway station and see whether it suits their storing plans, Jack draws a picture of Roger- the owner –"a war hero blown apart in World War Two and then sewn together again" (67). Back home, they meet Roger who politely asks Manus questions about his interest in trains which appear to derive from his grandfather having been a fireman in the old GNR.

Damian's return to the cottage after a few days of absence, when Helen is all by herself, is a good opportunity for her to question him about Manus. Damian's opinion about Manus surprises Helen in the sense that he does not believe in democracy." Manus likes to run things his way. He still believes that the gun is mightier than the word" (75). Damian also informs Helen that Roger has been in a bad mood for the last couple of days, and mentions to her that he really likes her. He finally invites her to pay him a visit in order to help him recover.

On her way to the station, Helen keeps contemplating Jack's part played in her newly-acquired determination to give up "non-involvement" and to face her social "responsibilities", understood by her as a direct and confident interrelation with people. She even adds:" God damn you, Jack, for throwing this rock into the pool of my isolation" (77). In spite of the fact that she feels "undignified" because she has intruded upon the space of the station man lit only by the "flicker of the firelight" (78), she soon changes her state of mind when he warmly greets her. Roger refers to his mood as "melancholy" or "depression"(78) and when he is asked why he did not stay in England and become a managing director or

barrister, he sadly argues "Because I am mad" and "placed under constraint in the nicest private homes" by the relatives who feared that he might do himself some harm.

To Helen's surprise, Roger turns out to be determined to live up until the age of hundred, and have his relatives pay for his funeral when all his money were spent on great issues such as turning stations functional. Melancholy "followed by spleen" and his return to a normal life are his near-by future plans. Sociality and commonality interrelate. The information regarding the fact that Manus seems to be involved "in violent activity of some sort"(79) does not change or diminish his determination to experience happiness in the company of Helen, disclosed to her in the simplest manner possible: "Perhaps we are going to be happy"(79).

Helen's and Roger's love story is coloured by those images charged with both mental and physiological connotations meant to highlight the communion between soul and body. As such, the walls of the station, the rocks near-by, the trees, the metal and wood structures are little by little deprived of their rigidity turning somehow into some realities belonging to the realm of the imagination (Bachelard, 187).

And yet, "the living embryos of the imaginary" (187) closely related to the "life is love metaphor" prove that no matter how "watchful and happy imagination might be" it can be quickly and irreversible replaced by reality, previously associated by us with the "life is war metaphor", consisting of piles of negatives issues.

The switch from inner happiness to outer violence is supported by the contingent nature of the characters' life. Manus' and Jack's unexpected arrival at Helen' cottage takes place at the worst moment possible as Roger has just asked Helen to marry him and is eagerly waiting for her answer. Jack's reproaches addressed to both of them brings about Roger's departure just when Manus is downloading the explosive from the two trucks into the shed from the station. Jack realizes the danger, follows him and, all of a sudden, Helen hears the first explosion. The house shivers and the windows crack from top down to the bottom across the floor, "shards, slivers, splinters, slide scattered across the floor". Helen starts pondering over the fact that nothing else matters, when she realizes the loss of Jack's and Roger's due to the explosion, "poor Roger, half-drunk with wine and love, and Jack whose hand was still on the horn as he ran into the back of Roger's car…I mourn the needless deaths"(98).

Helen and Damian are the only persons who know that Manus was also present at the station on the night of the explosion, even if there were no traces of his presence. The recollections that Helen keeps to herself are part of her "private being". She sadly claims:" On canvas, I belong to the world. I record for those who wish to look, the pain and joy and loneliness and fear that I see with my inward and outward eye". They are part of the "round being", the complete individual.

The two metaphors commented so far -"the life is love metaphor "and 'the life is war metaphor"-cover the main issues of the reality around us from which we sometimes run away, exactly as Manus did after the dramatic accident from the station when both the railway station man and Helen's son were killed for nothing. Following Bachelard's aesthetics we might conclude saying that such images can be digested only if they are charged with the "living light of our imagination" (203). Interpreting the novel from a phenomenological perspective, we may also contemplate that the story ends only to be permanently renewed within our consciousness where we are raised to the status of the "round being"- that is both rational and emotional, but not at the same time.

BIBLIOGRAPHY

Gaston Bachelard, Poetica spațiului, Pitești, Paralela 45, 2003
Gheorghe Crăciun, Aisbergul poeziei moderne, Editura Paralela 45, 2009
Jennifer Johnston, The Railway Station Man**,** Open Road Media, 2014
Alan Palmer, Fictional Minds, University of Nebraska Press, 2003

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

ABOUT POLITICAL CENSORSHIP

Nicoleta Sălcudeanu

Main Researcher II, ”Gh. Șincai” Institute of the Romanian Academy, Tîrgu Mureș

Abstract:After the fall of Communism it was given a considerable importance to the ethical criterion in evaluating contemporary literature. Romanian society and with it the whole cultural world were trying to identify and fix their ideological wounds accumulated nearly half a century of totalitarianism. The noble intention of clarifying the immediate past, absolutely legitimate, has however slipped into a vigilante attitude that significantly exceed the cultural boundaries tending to a politicized vision of opposite sign and even to retaliation. Distance between good intentions and abuse is often almost invisible. So there appeared the "blacklists", informal but no less stigmatizing. The phenomenon is not new in Romanian culture. Depending on the regimes with authoritarian tendencies there were, repeatedly, censorship campaigns and were launched more or less official blacklists designed to block public access to those who are at a point in political disgrace. Political interference in literature is not so new, how else is not new nor the purge occurring after December 1989.

Keywords: Communism, literature, freedom of press, purges

After the fall of Communism it was given a considerable importance in assessing the ethical criterion of contemporary literature. Romanian society and, with it, the cultural world have tried to identify and repair their ideological sequels gained after almost half a century of totalitarianism. The noble intention of clarifying the recent past, absolutely legitimate, have unfortunately skidded slightly to ajudgmental impulse that went beyond the cultural sphere, sliding towards a politicized vision and even to revanchism. Distance between Good Intent and abuse is often almost invisible. So there arosed "blacklists", informal but no less stigmatizing, containing the names of people of culture and writers counted - more or less arbitrary - of being "collaborationists".The phenomenon is not new in Romanian culture. Depending on the political regimes with authoritarian tendencies, there have been several campaigns of "purification" (carlist, antonescian, legionnaire etc.). It is known from past experience (not too happy) that once cracked the aesthetic purity, interpretation of literary work will open imprudently towards interferences, towards extremely turbulent policies, whose virulence is manifested especially in the fall of a regime. What, by more or less legitimate "resistance through culture", in communism, had been driven out the door, behold, in full post-communism it returns through the window and not anyhow, but with unprecedented vehemence. A key role in this "crusade" of moral ablution will have, as an initiator of the politicization of the critical act, what was called "the Parisian group" whose nucleus was represented by two critics from Radio Free Europe, Monica Lovinescu and Virgil Ierunca. How will it be acquired, perfected and used, after the fall of communism, that, up to that point, legitimate ideological retaliation, can be seen today. For starters there are purges, excommunications, "disclosures" of course symbolically, and the tone is not different from that encountered by media during communism. The resemblance is striking even. A jdanovism turned upside down, in which temperance seems to have become a negligible size. But what is surprising is that even now, more than twenty years after the fall of communism,

Romanian intellectual attitude seems not to abandon the frontlineattitude, the political virulence, and that instead of a natural order of rational dialogue, flexible and, importantly, pluralist. After the unleashing of anger and revenge in the 50s, after the realist socialist aggression, after, finally, setting up a democratic system in Romania, one have said that lists of purge, prohibition of publication, anathema and "unmasking" are simply impossible to conceive if not, then anachronistic. It would have thought that abuse in the so ethereal domain of culture, is no longer possible. But abuse is modeled and modulated by time: from economic censorship to the bureaucratic one, from lists of purges dictated from high chancelleries, not only Romanian, to tacit ones.

An appeal to history is never useless, because the best developer of "Les Liaisons Dangereuses" is memory. According to *The Chronology of the Romanian Literary Life*, on 18 September 1944, "is published Law nr. 486 regarding the purging treatment applied on public institutions, which will come into force on October 8, 1944 "[1]. Opportunistic reactions appear very soon. Important to note is that the most effective vehicle for the rise of a certain current of opinion is the press. Already the day after publication of the law, the newspaper "Freedom" appears an article, *Cuvânt la o anchetă. Scriitorii despre societatea lor (Word to an investigation. The writers about their society)*, signed "st. b. ". "Debate" is thus launched. On 20 September, two days later, Dan Petraşincupublished the article *Mentalitatea de la „Societatea Scriitorilor Români" (The mentality of "Romanian Writers Society")*,"Criticizing the lack of interest and opportunism of some members, docility towards dictatorship, without disregarding the need cleansing"[2]. Let us not forget that the 1944 purges were not made by communists, those will come later, these ones aimed collaborators with past extreme right-wing regimes. But it is noteworthy how opportunism is controlled by another opportunism. Another observation would be that the timeliness reaction of cultural circles, in this case of the writers, is outstanding against the backgrounds of other less visiblecircles. Therefore cultural territory was a battleground for all political regimes, especially those totalitarian. Turning on 22 September, we have already an attempt to strengthen censorship, with the sign reversed this time, in an unsignedarticle, *Libertate şi scandal(Freedom and Scandal)*, in the same newspaper, "Libertatea" ("Freedom"): "Freedom of the press must not provide, through a degrading performance, an argument to its opponents. Untill there will be established clear rules in this matter, until it will be drawn a precise line to avoid scandal and licenses, until finally it will be legislated, and will be separated light from mist, Censorship and the Commission shall require journalists to watch sternly at the gates of the temple:printing adventurers, and speculators of printed word have no place in it "[3]. A Manichean attitude, widely publicized,can not stir than Manichean reactionsopen to arbitrariness and revenge.

There are also more nuanced voices warning of the danger. On the same day 22 September, in „Curierul"(**"The** Courier"), it appears the article *Epuraţia (The Purge)*, signed by Augustin Popa: "Permanent entries in newspapers, which put to the wall institutions and people, can be troublesome not only for those affected, but for delicate souls who are not feeling well to surgery and disdain scalpel. However, they are a necessary evil, providing useful material to the legislator. But here, it requires a severe discrimination. Because not everything is written comes from love for the people and truth. But under the innocent lamb fur can hide the sometimes the predatory greed of the wolf, desire for revenge and petty interests. The phenomenon must be condemned and stigmatized harshly. Purifiers themselves must be pure. Otherwise, they will be found as guilty before history as sinners are put in the

[1]*Cronologia vieţii literare româneşti*, Perioada postbelică, I, 1944-1945, coordonator Eugen Simion, p. 30.
[2]*Ibidem*, p. 31.
[3]*Ibidem*, p. 37.

pillory. The latter led our past to the disaster today, the former even poison our springs, the rivers of Future"[4].

These words would have sounded equally wise and in the 90s of last century, after the fall of the communist regime. About the Jacobinism of that time, against those declaring themselves "apolitical", speaks with great justification, in a volume of confessional dialogue, Eugen Simion: „As I wrote before: Romanian intelligentsia has reworked the script exactly like Orwell ... I remember how, after two or three weeks after the revolution in December, I heard at a meeting of the Steering Committee of the Union of Writers the first voices claiming that they are more equal than others. At first it seemed like a joke, then, before I woke up, camps were already in existence. I remained, astounded, at the middle. It was not long and I found myself among the enemies of democracy. A journalist asked my condemnation to death. My former friends and colleagues from "România literară" ("Literary Romania", the magazine where we published by 25 years weekly) branded me as a hardened "apolitical". I remember that my charges were brought, that I live in an "apolitical corral". I was, in their imagination, one of those detestable individuals who do not understand calls of the new times ... "[5]. The victim of the predatory wolf animated by the "longing for revenge and sordid private interests", about which wrote, in 1944, the journalist from „Curierul", It could be, as in the memorable expression of Professor Eugen Simion, "A man who goes in the sense of values, without transforming all these into an instrument of moral repression against others"[6] Or, what else can become "revisions" politicaly contaminated than "an instrument of moral repression against others" in total disregard of plurality or a crass ignorance of it?

Going back to 1944, it takes place, on September 24, the General Assembly of the Romanian Writers' Society, where is elected as president Victor Eftimiu. On 25 September in „Dreptatea" ('The Justice"), in the article, signed as „I. P.", *D. Victor Eftimiu – preşedinte al S. S. R.-ului. Noul preşedinte vorbeşte ziarului „Dreptatea" (Mr. Victor D. Eftimiu - President of SNS community. The new president speaks to the newspaper "The Justice")*, is reproduced the motion passed "by acclamation" by the assembly of the writers: "Romanian Writers' Society, through its new trustees starts the path of total renovation. Without abdicating from his artistic creed, Romanian writer meant to leave isolation until today and become a social fighter, a light, a guiding of the nation, earning thus its rightful place in the new organization of the world. This mission he can not exercise but only in the frame of the ideas of freedom of the great Russian democracy, which gave to the intellectual worker every opportunity to live with dignity and to manifest as leader of the people"[7]. Beyond the words, inevitably pompous and ridiculous, who are not absent in the cultural communications "to the country", after 1989, the path of total renovation was done by *purges*. And these were soon to be wrought by those who were very apologetic about "living in dignity". As shown in *The Speech-program of Mr. Victor Eftimiu*, point 1 made reference to „ Purification of the society by the fascist elements, as well as those that undermine the prestige and the concept of writer today"[8]. Excommunication of this kind were made oftrn in the postwar Romanian Writers Union, they do it today. On 7 October 1944, in the newspaper „Scânteia" ("The Spark"), the unsigned article *What did Romanian writers in wartime* „ unmasks" as well as a long list of

[4]*Ibidem*, p. 40.
[5] Eugen Simion, *În ariergarda avangardei. Convorbiri cu Andrei Grigor*, Ediția a II-a, adăugită, Curtea Veche, București, 2012, p. 13.
[6]*Ibidem*, p. 11.
[7]*Cronologia...,* , pp. 50-51.
[8]*Ibidem*, pp. 54-55.

intellectuals as D. Caracostea, Liviu Rebreanu, Al. O. Teodoreanu, Gala Galaction, Ion Vinea, Brătescu-Voineşti and the list is long. *Purge* is on everyone's lips. It is required the suppression of the newspaper „Universul" ("The Universe") (*Nu suspendare... ci suprimare/ Not suspension, but suppression*, N. D. Cocea, „Tribuna poporului", 16 octombrie), „besides the purge of people is required also the purge of textbooks alături" („Scânteia, 16 octombrie). On 22 October, a single voice, that of Ştefan Aug. Doinaş, in nr. 2 of „Naţiunea română" ("Romanian Nation"), in the articol *Epuraţie în artă (Purges in Art)*, denounces the phenomenon denounces phenomenon considering it as a political tull: „ those urging and yelling for purges are precisely the most labile elements of the Romanian writing, occasional elements and pale, who are trying in this way to make a trampoline for political jumps". Also says Doinaş: „ In this world of values purges can not be done every moment by anyone, on the basis of a simply political label"[9]. Anyway what is following is the purge triggered by the journalists' union, and then, with a first group, on November 7, that from the Romanian Writers Society. The purges are susscesive, on several groups of undesirables. It would be funny if it were not dramatic the way on which, on November 13, a certain Victor Ilin, from „Scânteia", in the article *Trădarea cărturarilor (Betrayal of Scholars)*,reverses nonchalantly the meaning of the term that Julien Benda gave in *La trahison des clercs*, and with a threatening, vehement tone, he argues that the traitors are just writers who are not involved in politics. The "apoliticals" so to speak. Everything's old and new everything.

The idea of purification is not, as we know, only the preserve of communists. What they have in common, all the tipes of purges, is displaying or even assuming an ethical idealism animated by the "spirit of justice". It starts from the need to do justice, to correct injustice done. But these inevitably could be made by the production of other injustices, on which mundane human weakness, vanity, and revengeful spirit are not always strangers. Lustration, excommunication, denouncement, however just or unjust they are, belong or should belong exclusively to the secular world. But in the world of „ delicate ideas", these are included in the register of barbarism. A barbarity not necessarily in its toughest sense of the word, but a symbolic one, no less guilty, even if kills in effigy. And crime is committed depending on what side of the fence we are at a time. In other words, every time we will be, compulsory, on the other side, at least that would be the ideal position of a genuine intellectual. Only that in the case of culture we talk about a patrimonial litigation that transcends the interests of a group. *Grosso modo* speaking, it's like, depending on location, we would tear down, even symbolically each other statues, ignoring the fact that they belong to all. Cultural world is or should be eminently one of pluralism and diversity. Here we cannot apply neither the laws of trenches, nor those of the prosecutors. Ideally, the main moral attribute of this world should be comprehension and tolerance.

There was not a commissioner of the purges Virgil Ierunca but, symbolically, an indirect agent of them he was. This time from anticommunist positions. Leftist, in the country, in the exile he became a fervent and providential, anticommunist. Has fought passionately and uncompromisingly against the abuses of power in Bucharest. But he did not spare any writer in the country, more or less collaborationist. Those prone to slippage and ideological transactions he warned and fined them promptly. It represented a milestone in the moral disaster that the Communist ideology have triggered upon the Romanian culture. With the good will and dedication, man at the microphone of the RFE was, in troubled times, a lively and effervescent conscience. But intransigence is not always synonymous with justice, and good faith do not necessarily prevent abuse. The only apparent fault of Virgil Ierunca

[9] *Ibidem*, pp. 84-85.

would be the forced revitalizing of a mechanism, not quite infallible, forced to oscillate only between the cardinal directions of a kind of political schematism. In addition, what, in conditions of oppression and totalitarian assault, appears to be justified, even necessary, the termination of those conditions can become a toxic tool. As an interpreter of literature and philosophy, having a special aesthetic sensibility, the value judgment of the critic from Paris worked mainly in ethical parameters. But, being in exile, circumstances did not permit him a flawless perception on all disposals of moral springs under totalitarianism, being away from experiencing the forms of persecution. As informed as he was, he would need infinite imagination to imagine the arsenal of methods of coercion that the regime skillfully handled, which they relate to individual freedom and sometimes life. Assuming the pamphlet approach, obviously passionate and subjective, Ierunca sometimes forgot that in terms of scale 1-1, the distance between the Academy and the Prison was very tiny, and from the Academy to the Jail the distance could be reached in a jiffy, and vice versa... Virgil Ierunca did not know or did not want to know that the duplicity of some disowned intellectuals saved them and also saved, largely, the continuity of culture and higher education. Duplicitous or not, some like G. Călinescu, Tudor Arghezi or Tudor Vianu represented for many a breath in the middle of the vacuum, even so, with their human imperfections.

There is no doubt that Virgil Ierunca, through his uncompromising relentless militancy, kept away Romanian intellectuals from many slippages and opportunism or, when appropriate, he fined them. But the fact itself to exercise a sort of moral police in critical garb, implies a punitive attitude which cannot be accomplished but only roughly in the frames of objectivity. In broadcasts as „Povestea vorbii" ("The Story of Talking") and „Antologia ruşinii" ("The Anthology of Shame"), Virgil Ierunca keeps an inventory of dishonor, a list of shame, directed to those who are considered figures of imposture in the Communist Party. Honor, defined in terms of Ierunca, it was credible strictly in the conditions in which Ierunca was living, namely in a normal, democratic climate. But on this side of the Iron Curtain honor was hatch in completely different colors. „ The Anthology of Shame", presented on radio and published in magazines in exile, reprinted in the country in lamentable conditions, in 2009[10], It can be regarded as a proposed "rehabilitation" of the cultural climate by the same logic that of the lists of purge. From this point of view, as proved those lists that preceded it, it is perfectly useless, it has not drained anything simply because such lists can neither influence any canon, nor the history of culture. If we admit that, morally, the anthology could be fair, while admitting that it would be infallible, meaning that each protagonist is judged with the same measure and, of course, none of them is omitted, from a cultural perspective it has no relevance. This does not mean that a moral directory of slippages would be unnecessary, on the contrary, even imperfect it represents a *memento,* more than necessary, to the extent that moral relativism is no less pernicious than purism. From this point of view „The Anthology of Shame" It is a document that is strictly History and which only framed in time and correlated with all other documents of the era may have some relevance. But making it a weapon to destroyed opponents today it is both childish and immoral, as immoral is to ignore and reject it with pip.

If the revisionist movement is or is not a purely literary movement, of an aesthetic approach origin It is a superfluous question that obviously contains its answer. Nobody can revise anything by extra-aesthetic means.

[10] Nicolae Merişanu, Dan Taloş, editori, *Antologia ruşinii după Virgil Ierunca*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009.

BIBLIOGRAPHY

Cronologia vieţii literare româneşti, Perioada postbelică, I, 1944-1945, coordonator Eugen Simion.

Merişanu, Nicolae, Taloş Dan, editori, *Antologia ruşinii după Virgil Ierunca*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2009.

Simion, Eugen, *În ariergarda avangardei. Convorbiri cu Andrei Grigor*, Ediţia a II-a, adăugită, Curtea Veche, Bucureşti, 2012.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

REPRESENTATIONS OF THE CONCEPT OF MELANCHOLY. FROM THE LITERARY SPEECH TO THE MEDICAL SPEECH

Daniela Mirea

Senior Lecturer, PhD, Military Technical Academy, Bucharest

Abstract: Our article aims at establishing the historical track of the concept of melancholy, making a stop at the changes of meaning registered by the analysed notion along epochs and different conceptual configurations, specific to certain domains such as: literature, philosophy, theology, art, astrology, medicine and ultimately psychoanalysis. It is essential to underline the necessity of a multidisciplinary speech for approaching this analysis as the conceptual invariant has the capacity to develop and present itself in different forms.

Keywords: melancholy, acedia, dullness, sadness, inertia, nostalgia, depression.

Attesté dès l'époque d'Hippocrate, le concept de mélancolie n'a pas cessé de fasciner et de contrarier les esprits qui ont cherché d'en comprendre la dynamique et les mécanismes de fonctionnement. L'histoire de la mélancolie connaît une évolution parfois déroutante, parfois provocante, entraînant des différences de sens étranges, d'une époque à l'autre. À part cette difficulté issue l'évolution diachronique du concept, il faut en constater une autre, qui est due au poly sémantisme du mot: le concept renferme un riche faisceau de significations, à une même époque, qui portent toutes le nom de mélancolie. Le concept a un fort caractère multidisciplinaire, il s'est insinué dans des domaines tellement différents: de la médecine jusqu'à la philosophie, à l'astrologie, à la théologie, à la littérature, à la psychiatrie, pour aboutir, au XXe siècle, à la psychanalyse. Jean Starobinski notait à propos de cette dynamique changeante et multiforme :

> « On comprend aisément que la persistance du mot mélancolie, conservé par le langage depuis le Ve siècle avant l'ère chrétienne – n'atteste rien d'autre que le goût de la continuité verbale : l'on recourt aux mêmes vocables pour désigner des phénomènes divers.»[1]

Vu son caractère multidisciplinaire, il serait pratiquement impossible de donner une définition univoque de la mélancolie, dans ce qui suit nous allons essayer de faire une brève description de ce complexe à travers les époques, dans différents contextes culturels et scientifiques.

Dans le fameux texte *Problème XXXI*, Aristote se penche sur une question largement analysée depuis, à savoir ; « pourquoi tout être d'exception est-il mélancolique ? » Il est le premier à parler de cette relation qui relie la mélancolie à la génialité. Il y cite, à titre d'exemple pour illustrer sa thèse, des héros comme Héraclès, Ajax, Bellephron, ou des personnalités comme Empédocle, Platon, Socrate, Lysandre. Il y note que l'infanticide d'Héraclès est dû à une manifestation pathologique de la mélancolie, il tue ses enfants dans une crise de folie qui s'est manifestée par une furie extrême. Le massacre des troupeaux de moutons et le suicide d'Ajax sont deux événements dont la cause serait toujours la

[1] Jean Starokinski, « Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900 », Bâle, *Acta psychosomatica, Documenta Geigy*, 1960, p.9.

mélancolie. Enfin, selon lui la solitude recherchée de Bellephron et le fait d'éviter les gens sont deux symptômes forts de ce malaise. Il avance l'idée que ces manifestations anormales sont dues à un excès de génialité. Il fait un parallèle avec la consommation du vin qui, selon la quantité absorbée, a des effets différents qui vont de la bonne humeur et du bavardage agréable jusqu'à la folie ou à l'inertie.

> « Le vin, donc, crée l'exception chez l'individu non pour longtemps, mais pour un court moment, tandis que la nature produit cet effet pour toujours, pour tout le temps qu'on vit. Certains, en effet, sont hardis, d'autres taciturnes, d'autres apitoyés, d'autres lâches, et cela par nature. De sorte qu'on voit bien que c'est par la même cause que le vin et la nature façonnent le caractère de chacun.»[2]

Il fait une analogie entre la nature de la bile noire et le vin car leur effet sur les humains est semblable, les deux font changer le caractère de la personne. La bile noire se caractérise par une humeur changeante et instable, le sujet qui en est atteint peut rapidement passer de la froideur à la chaleur extrême. Et pourtant, Aristote ne voit pas dans cet excès de bile une pathologie, par contre il considère que le mélancolique est un être complexe, qui peut actualiser autant d'états d'âmes qui se conjuguent avec les différentes circonstances. La gamme d'humeurs que le sujet peut éprouver est très riche et variée, de telle manière que cet être est une sorte de synthèse de caractères de tous les autres.

> « La bile noire agit comme le vin, c'est-à-dire qu'elle produit un grand nombre de caractères. Nous avions au départ les stades de l'ivresse qui fournissaient des caractères possibles, pour un temps donné. Mais la bile noire produit la même chose, pour la vie. Au fond le mélancolique est, à lui seul, une multitude de caractères. La bile noire offre au naturel mélancolique tous les stades de l'ivresse avec tous les dangers et cela pour la vie. Le mélancolique est essentiellement polymorphe. L'un voit que ce dernier point est fondamental et qu'il n'était pas contenu dans les prémisses du raisonnement. Cela veut bien dire que le mélancolique a en lui, comme possibles, tous les caractères de tous les hommes.»[3]

> « Pour quelles raisons tous ceux qui ont été des hommes et des femmes d'exception en ce qui regarde la philosophie , la science de l'Etat, la poésie et les arts, sont-ils manifestement mélancoliques, et certains au point même d'être saisi par les maux dont la bile noire est l'origine […] »[4]

La théorie des quatre humeurs apparaît à l'époque d'Hippocrate : le sang, le flegme, la bile jaune et la bile noire. On associe au sang le printemps et l'enfance et les qualités de chaud et humide; la bile jaune représente l'été et la jeunesse et a comme traits caractéristiques le chaud et le sec, la bile noire est associée à l'automne et à l'âge mûr et a comme qualités le froid et le sec, enfin le flegme est associé à l'hiver et à la vieillesse, les traits correspondants sont le froid et l'humide. Nous retrouvons cette doctrine au Moyen Âge sous l'appellation de théorie des quatre tempéraments : le sanguin, le colérique, le mélancolique et le flegmatique.

[2]Aristote, *L'Homme de génie et la mélancolie*, Rivages Poche, Paris, 1988, trad.prés.et notes de J.Pigeaud, 953b17-19.
[3] Ibidem, pp.15-16
[4] Aristote, *L'Homme de génie et la mélancolie*, Rivages Poche, Paris, 1988, trad.prés.et notes de J.Pigeaud, p.83.

Puis la théorie s'insinue également dans le domaine de l'astrologie : Jupiter, Mars, Saturne et Venus régissent chacun d'entre eux une certaine humeur.

Hippocrate partage la même conception qu'Aristote concernant l'excès de savoir qui engendre le génie. Il est sollicité par les citoyens d'Abdère de sauver le philosophe Démocrite qui, selon eux, serait devenu fou. Le symptôme de la folie que les Abdéritains décèlent chez le célèbre philosophe est qu'il répond par un rire irrationnel à tout événement qui arrive, que ce soit gai ou triste. Après une mise en examen de Démocrite, Hippocrate constate « qu'il ne s'agit pas d'une maladie, mais plutôt d'un excès de science, d'une science immodérée non pas dans la réalité, mais dans l'opinion des citoyens. Car l'excès de vertu n'a jamais rien de dommageable, c'est l'ignorance de ceux qui en décident qui fait prendre la surabondance pour une maladie.» [5]

Vers le XIXe siècle, on constate une relation étroite entre la mélancolie et Saturne, cette contamination étant due à l'astronomie arabe. Dans l'astronomie arabe, Saturne avait une réputation néfaste et fatale: c'était cette planète qui avait une action retardatrice du cours des événements, celle qui parsemait des obstacles et des pièges presque insurmontables.

Dans la religion chrétienne la mélancolie connaît une connotation négative, elle représente l'effet du péché qui condamne l'homme à la tristesse, à la honte, à la culpabilité. C'est Saint Augustin qui devient un partisan de la prédestination divine et s'oppose à la conception astrologique qui prêche la détermination astrologique. Dans son ouvrage *La Cité de Dieu,* il se plaît à mettre en discussion l'illogisme du culte de Saturne et affirme que la mélancolie, loin d'être l'effet d'un déséquilibre d'humeurs, représente la relation thymique de l'homme à la faute originelle. Dans l'Église chrétienne, on parle de plus en plus *d'acédia* qui était qualifiée en tant que péché capital (le sixième, selon la recension des péchés capitaux réalisée au IVe siècle), en parallèle avec le concept de tristesse qui était le quatrième sur cette liste. L'acédia, la tristesse, l'ennui, l'inertie étaient pourchassés par l'Église qui y voyait des failles par où Satan pouvait s'insinuer. Les pères du désert luttaient ardemment contre ce mal insidieux qui pourrait compromettre le salut de l'âme. C'est Origène qui en parle pour la première fois dans son ouvrage *Commentaire sur les Psaumes,* mais nous devons à Êvagre le Pontique la paternité de ce concept. Lui-même ermite dans le désert, il avertit sur les dangers de ce péché qui pousse l'acédieux à fuir ses responsabilités monacales.

> « Le démon de l'acédie, qui est aussi appelé démon de midi, est le plus pesant de tous ; il attaque le moine vers la quatrième heure et assiège son âme jusqu'à la huitième heure. D'abord il fait que le soleil paraît moins lent à se mouvoir, ou immobile et que le jour semble avoir cinquante heures. Ensuite, il le force à avoir les yeux continuellement fixés sur les fenêtres, à bondir hors de sa cellule, à observer le soleil pour voir s'il est loin de la neuvième heure et à regarder de-ci, de-là quelqu'un des frères… En outre, il lui inspire de l'aversion pour le lieu où il est, pour son état de vie même, pour le travail manuel et, de plus, l'idée que la charité a disparu chez les frères, qu'il n'y a personne pour le consoler. Et s'il se trouve quelqu'un qui, dans ces jours-là, a contristé le moine, le démon se sert aussi de cela pour accroître son aversion. Il l'amène alors à désirer d'autres lieux où il pourra trouver facilement ce dont il a besoin et exercer un métier moins pénible et qui rapporte davantage.»[6]

Thomas d'Aquin, dans sa *Somme théologique* considère que l'acédie est un vice capital. Il en donne une définition : deux sont les traits principaux définissant cet état d'âme :

[5]Hippocrate, *Sur le rire et la folie*, Rivages, Paris, pp.37-37, trad.prés.et notes d'Yves Hersant.
[6]Êvagre le Pontique, *Traité pratique ou Le Moine*, 12, Éditions du Cerf, Paris, 1996.

tristesse des biens divins et dégoût de l'action. Ce manque de biens divins s'oppose à la charité qui selon lui, est la première de toutes les vertus.

À la Renaissance, l'humanisme italien soutient l'existence d'un lien très fort entre l'influence de Saturne et le génie solitaire, confisqué par son travail intellectuel et sa création. À ce moment, on attribue à Saturne un caractère ambivalent: il est le patron de l'intelligence et en même temps une présence maléfique. Marsile Ficin dans son ouvrage *De vita triplici* remet en question l'influence néfaste de Saturne et essaie de lui associer une influence bénéfique. Avec Ficin, la notion d'homme de génie mélancolique influence l'Europe de la fin du XVe siècle.

> « La mélancolie vient de Saturne, mais elle est en fait un don unique et divin pour la raison même que Saturne, outre qu'il est la plus puissante des planètes, est aussi la plus noble(…) la bile noire, elle pousse l'âme à chercher le centre des choses les plus hautes, d'autant qu'elle s'accorde pleinement avec Saturne, la plus haute des planètes[7] »

Au début, la représentation iconographique de la mélancolie a été strictement masculine : un homme barbu, tantôt exalté, tantôt triste, plutôt âgé, le regard inquiétant ou baissé, la tête penchée. Les allusions à Saturne ou à Cronos sont transparentes. Puis, à partir du XVe siècle, on aboutit à une représentation féminine : « Dame Mérencolye » d'André Chartier, puis « Mélencolia I » de Dürer. Si chez Chartier on parle d'une représentation terrifiante, cauchemaresque, la représentation dürérienne a comme sujet une femme jeune et robuste, au regard rêveur, richement vêtue et ailée. Mais cette femme ailée ne peut pas déployer ses ailes, intuition de l'artiste qui illustre ce fait déjà connu à présent : l'inhibition psychomotrice et la tristesse sont deux traits fondamentaux de la dépression.

Cette conception, selon laquelle il ne peut pas y avoir de génie sans folie va intéresser des écrivains et des artistes qui se mettent à s'autoanalyser, reconnaissant en eux-mêmes les signes de ce complexe qui va inspirer beaucoup de leurs œuvres. Dans les milieux artistiques européens, il y aura une vraie mode à la mélancolie. Dans ce contexte, on parlera d'une mélancolie poétique et d'une mélancolie mondaine. Dès le XVIe siècle cet état d'âme s'insinue dans la société anglaise et il sera connu sous l'appellation de « *elisabethanmelancholy* », pour qu'il poursuive sa fortune et apparaisse plus tard sous le nom de «*spleen*». À cette époque-là, nous assistons à une dévalorisation du concept, qui arrive à associer la mélancolie avec un état de possession, le mélancolique étant visité par le diable.

La France du XIXe siècle dira son mal d'être en étant envahie: la mélancolie sera consciencieusement cultivée par des artistes comme Nerval, Chateaubriand, de Musset, Baudelaire. L'ouvrage d'Alfred de Musset *Les confessions d'un enfant du siècle* remet en question le problème de la mélancolie qui est ressentie comme un mal, une maladie morale dont une génération entière souffre. Pour Baudelaire, le monde, imaginaire ou réel, est déchiré entre deux représentations contradictoires et irréconciliables, engendrant incessamment une tension extrême : d'un côté, il y a l'univers accablant du «spleen », composé d'ennui, de désespoirs, de déchirures, de corruption, de l'autre, il y a le monde idéal, sublime, lumineux, chaleureux.

Kierkegaard, quant à lui, doit son *Traité de désespoir (connu* aussi sous le titre *La maladie à la mort)* « à une mélancolie monstrueuse », il le rédige dans la fièvre et l'exaltation. Selon Kierkegaard le désespoir est un état de détresse interne et représente un

[7]Klibansky, E.Panofsky, F. Saxl, *Saturne et la Mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Gallimard, Paris, 1989, trad. par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Evrard.

état constitutif de la condition humaine. Cette maladie de l'esprit est propre à l'être humain, personne ne peut y échapper. L'intensité du désespoir est variable selon le degré de conscience du sujet, plus la prise de conscience de sa faiblesse est présente, plus le sentiment de désespoir est intense. La solitude de l'être humain est absolue, le moi se renferme dans un lien tragique avec soi-même. Selon Kierkegaard l'ouverture à l'autre serait impossible. Dans cette optique, le philosophe serait le précurseur de l'existentialisme qui fait de l'état de détresse le fondement de l'état d'angoisse propre à la condition humaine.

Mais la mélancolie ne sera pas la seule manifestation définissant la différence supérieure et le génie : au XIXe siècle, les écrivains revendiquent l'hystérie comme signe de leur condition existentielle à part. Ainsi Flaubert s'identifie-t-il à son personnage Emma Bovary au point qu'il vit lui-même les spasmes de son héroïne lors de son empoisonnement. Puis au XXe siècle c'est la schizophrénie de Bleuler qui deviendra à la mode de telle manière que des artistes consacrés et reconnus se déclarent eux-mêmes schizophrènes. Tel en est le cas de Simone de Beauvoir et Jean Paul Sartre.

Le monde médical a trouvé un autre nom à cet état d'âme morbide, anormal, qui a été appelé par Hippocrate mélancolie (*melakhola*) : dépression. La psychiatrie attribue la dépression soit à un déséquilibre biologique, soit à une certaine vulnérabilité du sujet en question à des facteurs sociaux ou psychoaffectifs (perte d'objet ou d'estime de soi). C'est à la fin du XVIIIe siècle que la notion de mélancolie rompt avec la tradition hippocratique et institue l'existence de la pathologie mentale. Dans le domaine de la dépression, la démarche de la psychanalyse reste extrêmement importante. Freud, dans son ouvrage *Deuil et mélancolie* (1915) attire l'attention sur la dimension fluctuante du concept de mélancolie, sur le grand nombre des formes clinique qu'elle revêt, sur la difficulté à regrouper ces traits sous un concept unitaire. C'est lui qui s'adonne à la description clinique de la mélancolie qui reste opérante jusqu'à nos jours : humeur changeante, douloureuse, suppression de la capacité d'aimer, manque d'intérêt pour le monde extérieur, abaissement du sentiment d'estime de soi, autoculpabilité et autoreproche qui à l'extrême se transforment en quête de punition. Ces traits sont communs au deuil, sauf le trouble du sentiment de soi. Le deuil est déclenché par la perte de l'objet de désir. La dynamique du deuil veut que chacun des souvenirs associés à l'objet perdu soit surinvesti puis la libido s'en détache. Après avoir fait le travail de deuil, qui est une réaction tout à fait normale à la perte de l'objet de désir le moi redevient libre. Le deuil est un travail progressif de désinvestissement occasionné par la perte de l'objet aimé, il connaît un commencement et une fin et a comme objet la libération du moi qui pourrait se projeter dans de nouveaux investissements.

Si le deuil est une réaction normale, la mélancolie a un fort caractère pathologique et Freud conclut que « d'une façon ou d'autre, la mélancolie se rapporte à une perte d'objet soustraite à la conscience, à la différence du deuil dans lequel rien de ce qui concerne la perte n'est conscient.»[8]

Le déclanchement de la mélancolie reste tout de même énigmatique, Freud note la différence majeure entre deuil et mélancolie : « dans le deuil, le monde est devenu pauvre et vide, dans la mélancolie, c'est le moi lui-même. »[9] Le deuil est déclenché par une perte objectale, tandis que la mélancolie fait signe d'une perte narcissique. Le sujet dépressif n'aboutit pas á détacher la libido liée à l'objet et à la déplacer sur un autre objet. La perte de l'objet se transforme chez le dépressif en perte du moi. Selon Freud le modèle de la dynamique mélancolique est celui qui sous-entend les dépressions et pas celui qui sous-

[8] S. Freud, *Deuil et mélancolie*, p.266.
[9]Ibidem, p.266.

entend le deuil. La tristesse et le ralentissement psychomoteurs sont des éléments forts et constants dans le syndrome dépressif. Le mode d'être du sujet dépressif est modélisé par la tristesse qui contamine tout. La représentation de soi est dévalorisante d'où une pléthore de reproches. Le sujet ne tire aucune joie d'être avec les autres. Le ralentissement idéique et moteur est une autre dominante de ce tableau clinique. Dans la mélancolie, la régression narcissique rend possible la dissimulation de l'attaque contre l'objet, par l'attaque contre le moi. Le mouvement mélancolique est de l'agressivité retournée contre soi.

BIBLIOGRAPHY

Bohme, H., *Durer, Mélancolia I, dans le dédale des interprétations*, Paris, Adam Biro, 1990.
Castoriadis, C., *La Montée de l'insignifiance. Les carrefours du labyrinthe*, Paris, Seuil, 1996.
Chabert, C., *Féminin mélancolique*, Paris, PUF, 2003.
Êvagre le Pontique, *Traité pratique ou Le Moine*, Éditions du Cerf, Paris, 1996.
Freud, S., *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1968.
Guardini, R., *De la mélancolie,* Paris, Seuil, 1992.
Kristeva, J., *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1990.
Lambotte, M-C., *Esthétique et mélancolie*, Paris, Aubier, 1984.
Panofsky, E., Klibansky, R., Saxl, F., *Saturne et la Mélancolie. Etudes historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard, 1989.
Roudinesco, E., *Histoire de la psychanalyse en France*, Fayard, Paris, 1994.
Starobinski, J., *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

REPRESENTATIONS OF TEMPORALITY IN LITERATURE: LINEAR TIME, CYCLIC TIME, BEYOND TIME

Daniela Mirea

Senior Lecturer, PhD, Military Technical Academy, Bucharest

Abstract: Our article aims at creating a compared analysis of the concept of time, as it is represented in different cultural spaces: in the Indian culture the idea of cyclic time is a predominant one, time is made up of an infinite rhythm the dynamics of which presupposes permanent destruction and recreation of the cosmos. In the human life, this cyclic time envisages a negative element, Samsara, the wheel of eternal reincarnations. The exit from this infernal dynamics is allowed only for the illuminated one who goes beyond the game of contraries and enters the timeless plenitude. The linear time is characterized by irreversibility and implacably orients the cosmos, the being and the living towards extinction, towards death. Beyond the rhythms of the world which are born from the play of antinomic pairs, is the non-time.

Keywords: Cyclic time, Samsara, extinction, creation, linear time, non-time.

L'une des modalités de faire la différence entre le mode d'être sacré et le mode d'être profane a été de se référer au temps caractérisant ces deux catégories existentielles. Dans son ouvrage *Le mythe de l'éternel retour*, Mircea Eliade revisite les théories concernant la chute de l'homme et les implications temporelles de cet événement ontique. Suite à son analyse, il y décèle deux grands paradigmes culturels qui se définissent, entre autre, par leurs représentations de la temporalité : un courant de pensées affirme l'existence d'un temps cyclique (les théories hindoues), un autre modèle référentiel soutient le développement temporel linéaire (les théories judéo-chrétiennes).

Dans ce qui suit, nous allons brièvement analyser les paramètres temporels caractérisant ces états ontiques. Le temps est l'une des expériences archétypales fondamentales de l'humanité. Dans son histoire, l'homme s'est représenté de manière différente le temps, compte tenu de l'époque et de la civilisation où il était inséré, avant que cette notion ne soit analysée par les physiciens. Ainsi a-t-il été représenté en tant que divinité ou manifestation d'une divinité suprême, le fleuve de la vie qui est issu de cette source divine. Les Grecs anciens assimilaient le temps soit au fleuve de la vie, Okeanos, qui contournait la terre et le cosmos, soit au serpent sacré qui mord sa queue et dont le corps représente le zodiaque. Ce fleuve, on l'appelait aussi Chronos et il était considéré aussi fort que Kronos, le père de Zeus, ou Aïon. Dans la religion grecque, Aïon représentait au début le fleuve vital inondant tous les êtres, responsable de leur durée de vie et de leur existence. Il survivait à la mort sous la forme d'un serpent. Tout comme Okeanos il avait des pouvoirs créateurs et destructeurs. Lui et Okeanos étaient considérés l'âme du monde. En Égypte, à part le dieu du soleil, qui représentait le temps éternel, il y en avait un autre, Heh, qui était associé au temps personnel : chaque personne était accompagnée par un serpent-temps qui restait près de lui voire même après la mort de l'homme.

Les représentations temporelles hindoues se rapprochent de celles grecques et égyptiennes : Krishna et Shiva partagent des fonctions temporelles. Bhagavadgita consigne le dialogue entre Arjuna et le dieu Krishna qui se montre au héros dans sa forme

terrifiante : « Je suis le Temps qui détruit le monde entier, je suis venu pour détruire l'humanité ». Quant à Shiva, qui s'appelle aussi Māha Kāla, le Grand Temps, il incarne l'énergie éternelle de la vie et de la mort, sa danse entretient les forces de l'épanouissement, du maintien et de la dissolution du monde et de la vie. Dans la religion hindoue le monde est irréel et le temps est maya, c'est ce dernier qui fait croire aux êtres humains non éveillés que le monde existe vraiment et que son moi est conscient et autonome. L'état de désacralisation du monde est expliqué dans le paradigme hindou par une dynamique d'écart de l'être humain et du monde créé du Principe primordial, qui est dû à l'érosion provoquée par le Temps. Quand l'écart aboutit au maximum possible, il se produit la destruction de l'univers. Il lui suit une recréation du monde. Recréation et destruction rythment les lois de l'univers. Cette dynamique qui suppose l'alternance de la création et de l'extinction, forme des cycles existentiels et est éternelle. Selon le modèle hindou un cycle est formé de quatre âges sensiblement différents sous l'aspect de la longueur et des paramètres ontiques qui les définissent. Ce cycle s'appelle mahāyuga. Le chiffre quatre doit être mis en relation avec l'idée de totalité, de perfection. Plusieurs milliers de mahāyuga représentent une *kalpa*, une journée de la vie de Brahma. Chaque âge comprend une période d'apogée et un crépuscule. Le premier cycle représente l'âge d'or de l'humanité, dieux et humains entretiennent des relations privilégiées et leur complicité atteint le comble. Chaque âge qui suit se caractérise par la dépréciation des relations des gens avec cette réalité augurale, qui est éternelle et égale à elle-même, l'élément coupable de cette érosion étant le Temps. Le dernier âge, le Kali-Yuga, qui précède l'extinction, est le plus sombre : la dégradation de l'existence est extrême, l'homme ne se souvient plus de sa nature divine, toute référence à ce mode augural est devenue impossible. C'est *pralaya*, la grande dissolution qui met un terme à cette époque dégradée à l'extrême. Entre dissolution et re-création de l'univers, le dieu Vishnu dort sur le serpent Ananta (le sens de son nom est « absence » du temps).

Le reflet de cette dynamique éternelle de re-création et dissolution de l'univers dans la vie humaine s'appelle Samsara, le cycle des réincarnations. Il n'y a que les éveillés, les brahmanes, les yogis, les bouddhistes, qui soient à mêmes de se libérer et de s'échapper à ce mouvement dramatique. Le monde créé se définit par le jeu éternel des contraires, l'éveillé transcende les opposés par une illumination fulgurante et salvatrice qui le projette dans l'au-delà de cet univers soumis aux lois implacables. Mircea Eliade en parle dans maintes de ses études :

> « En effet, si pour la pensée indienne la condition humaine se définit par l'existence des contraires, la délivrance (c'est-à-dire l'abolition de la condition humaine) équivaut à un état non conditionné qui dépasse les contraires, ou ce qui revient au même, à un état où les contraires coïncident.»[1]

Le paradigme judéo-chrétien situe Dieu hors du temps. Le temps est une création divine, mais après la chute de l'homme, il s'est produit un bouleversement total, un changement dramatique a lieu dans de registre existentiel. Le temps est devenu le plus grand obstacle de l'homme déchu pour rencontrer Dieu. En choisissant de goûter au fruit de la connaissance du Bien et du Mal, l'homme a opéré un changement existentiel ayant des conséquences tragiques : le temps éternel du séjour paradisiaque s'est transformé en temps pour la mort. Ainsi le temps historique est-il un accident tragique qui se passe entre deux éternités : l'âge paradisiaque et l'âge post-apocalyptique. Il est dû à la faute originelle qui a eu comme effet l'avènement de la déchéance ; le temps historique se caractérise par une ontologie incomplète car le vécu et les événements manquent de référence transcendante.

[1]Mircea Eliade, *Images et Symboles*, Gallimard, Paris, 1980, p.109.

Dans la perspective judéo-chrétienne, la perte des repères divins, l'état de désacralisation qui s'est installé après, sont dus à la transgression des lois divines par les premiers humains, citoyens du paradis, Adam et Ève. Et pourtant, dans le christianisme, ce temps de la déchéance est revalorisé et récupéré par l'acte de Dieu : il n'abandonne pas son monde créé et ses créatures, par contre il intervient dans le temps historique en y envoyant son Fils, pour récupérer cette humanité à la dérive. L'intervention de Dieu dans le temps de la chute est toujours possible et se manifeste sous la forme des épiphanies. Le temps historique n'est plus un temps pour la mort mais un temps pour le salut. L'histoire comprend des événements séquentiels implacablement orientés vers la fin des temps qui coïncide avec l'instauration de l'éternité (symbolisée par la Jérusalem céleste) et l'abolition du mode d'être déchu. La dynamique qui régit le mode d'être dans le monde déchu est donnée par l'axe ontique déchéance-salut. Saint Augustin considère que le temps est un agent actif non seulement dans l'univers mais également dans l'esprit des humains. Le temps historique, le temps de la chute est aboli par l'union de l'âme humaine avec Dieu.

Les fictions de Mircea Eliade et Michel Tournier sont un reflet et une synthèse de ces deux modèles de représentation de la temporalité. Les deux construisent des univers diégétiques où la quête des héros est constamment orientée vers l'acquisition d'un bien suprasensible, qui excède le monde déchu. Leurs fictions sont structurées par cette dynamique qui se dessine entre deux pôles ontologiques, à savoir, déchéance-salut.

Dans son ouvrage *Image et symbole* Eliade avertit que l'installation dans ce mode d'être authentique, augural est une entreprise difficile et équivaut à une initiation qui suppose une « rupture des niveaux et la pénétration dans l'autre monde, dans le monde suprasensible »[2]. Cette démarche est vraiment difficile, soit qu'il s'agisse d'une dynamique qui se revendique du paradigme hindou, soit qu'il s'agisse d'une dynamique issue du paradigme judéo-chrétien. Il note dans le même ouvrage ce que *KathaUpanishad* (III, 14) dit à ce sujet: « Il est malaisé de passer sur la rame effilée du rasoir, disent les poètes pour exprimer les difficultés du chemin (qui mène à la connaissance suprême).»[3] Puis il attire l'attention sur les dires de l'Évangile : « Étroite est la porte et resserré le chemin qui mène à la Vie, et il y en a peu qui le trouvent. (Matthieu, VII, 14)[4]»

Les quêtes des héros éliadiens et tourniériens sont longues, douloureuses et alambiquées. On dirait des labyrinthes où ils courent le risque de se perdre. Presque tous les personnages des fictions des deux écrivains sont constamment soumis à l'épreuve du labyrinthe. Ce mythème est actualisé par différents images archétypales et symboles : égarement, confusion, vie profane, temps historique, prison, angoisse, désespoir, peur, forêt, guerre. La quête dramatique de Stéphane Viziru dure douze ans, ce n'est qu'après cette longue période (le chiffre douze a des fortes résonances symboliques) parsemée d'événements douloureux qu'il aboutit au Centre de son labyrinthe. Les noces-mort finales représentent « la rupture des niveaux » par excellence, dynamique propre aux fictions éliadiennes. Pour Abel Tiffauges la révélation se réalise toujours dans l'au-delà, la *phorie-mort* le transpose dans la plénitude du signe Alpha-Oméga, l'équivalent du Centre éliadien, espace privilégié qu'il recherche depuis le début du roman *Le Roi des Aulnes*.

Le drame et la révélation ontique de Birish suivent une dynamique issue du paradigme judéo-chrétien. On dirait que la fin de Birish est calquée sur celle d'un martyr chrétien : torturé avec bestialité par ses tortionnaires communistes, il vit sa mort sous la forme d'une vision d'un voyage en bateau, qui a lieu à la veille pascale. Le terminus de son voyage est une

[2]Mircea Eliade, *Images et symboles*, Gallimard, Paris, 1980, p.108.
[3] Ibidem
[4] Ibidem

terre stable où il a la révélation que toute sa vie n'a été qu'un long périple dirigé vers l'installation dans cet endroit où le sens de toute sa vie se révèle intégralement. Cet endroit sous-entend un mode d'être plénier, complètement différent au mode d'être profane.

Sous le même signe de la transformation dramatique d'une existence apparemment stable s'inscrit celle subie par Taor, le prince indien parti à la quête de la recette d'un gâteau hors du commun. Son destin et celui de Birish se ressemblent : le tournant violent et tragique que leurs vies prennent est redevable à la dynamique de changement de registre existentiel des martyrs chrétiens. Leurs morts se placent sous le signe de *l'agapé* chrétien.

L'île éliadienne de la prose *Andronic et le Serpent*, repérable géographiquement près de Bucarest, dans la forêt de Caldarusani, est un espace privilégié des révélations et des miracles, qui sous-entend une composante temporelle augurale. Dans les fictions de Mircea Eliade, l'île est une image archétypale qui correspond au « Centre autour duquel le monde a été créé.[5]» Cet espace sacré abrite le dénouement lumineux d'une triste histoire soumise aux aléas temporels. Andronic et Dorina réactualisent le couple primordial, les personnages se réintègrent dans cet archétype. Ce décor insulaire numineux, propice à installer les actants dans l'*illo tempore* mythique rappelle un autre espace exemplaire, proposé par Mihai Eminescu, à savoir l'île présentée dans la lettre d'Euthanasius, dans le troisième chapitre de la nouvelle « Cezara ». En s'arrêtant sur les représentations du temps dans l'œuvre de Mihai Eminescu, Iulian Boldea surprend les mêmes paramètres ontiques définissant cette géographie sacrée : « În spațiul mitic, protector și centripet al insulei, devenirea e abolită, iar agresiunea timpului nu mai este percepută de cei ajunși aici într-o vârstă preadamică.»[6]

Les proses éliadiennes *Dayan*, *Minuit à Serampore*, *Le temps d'un centenaire*, *Les dix-neuf roses* illustrent le thème du temps Maya et de la sortie du Temps. Certains personnages peuplant cet espace narratif semblent avoir compris la grande leçon indienne sur le Temps et l'Histoire. La Maya se manifeste à travers le Temps, mais cette illusion n'est qu'une manifestation de la divinité, et dans ce contexte-là, ces personnages aboutissent à comprendre que cette illusion cosmique n'est en fait qu'une manifestation de la divinité, une hiérophanie, pour reprendre un terme emprunté à Mircea Eliade. En identifiant l'éphémère et l'éternité dans le moment présent, c'est-à-dire en décelant les opposés, on aboutit à surmonter les contraires et à s'installer dans l'éternité :

> «la mauvaise action est de croire qu'il n'existe rien d'autre en dehors du Temps. On est dévoré par le Temps non parce qu'on vit dans le Temps, mais parce qu'on croit à la réalité du Temps et, partant, on oublie ou on méprise l'Éternité.»[7]

Si le personnage Anghel D. Pandele réussit à comprendre cette dynamique divine du jeu des contraires et il en tire profit, Eusebiu Damian, son secrétaire et disciple, est un exemple de personnage qui ne parvient pas à saisir le sens de ses quêtes. Il sent le miracle, il le flaire mais il n'a pas les ressources intérieures nécessaires pour le vivre pleinement. Il souffre constamment d'un étrange symptôme de somnolence qui rend impossible sa participation au scenario d'éveil que l'écrivain Anghel D. Pandele met en scène. L'idée constamment présente dans *Les dix-neuf roses* est que l'homme a tragiquement oublié quelque chose d'essentiel pour sa condition ontique. Récupérer sa mémoire équivaut à son

[5]Mircea Eliade, «Insula lui Euthanasius », in *Drumul spre Centru*, Éditions Univers, Bucarest, 1991.
[6] Iulian Boldea, *Timp și temporalitate în opera lui Mihai Eminescu*, Éditions Ardealul, Tîrgu-Mureș, 2000, p.54. « Dans l'espace mythique protecteur et centripète de l'île, le devenir est aboli et l'agression du temps n'est plus saisie par ceux qui s'y installent, appartenant déjà à l'âge pré-adamique. » (notre traduction)
[7]Mircea Eliade, *Images et symboles*, Gallimard, Paris, 1980, p.118

installation dans un mode d'être augural. Dans ce contexte, l'oubli est un symbole fort de la captivité de l'homme dans le temps historique et de son vécu faux, inauthentique. L'art pourrait opérer un changement de registre existentiel car son effet est salvifique : il serait à même de ranimer la tragique amnésie existentielle dont l'humanité entière souffre.

Notre travail a brièvement présenté la conception sur le temps appartenant aux deux paradigmes culturels à savoir la pensée judéo-chrétienne et la pensée hindoue. Le paradigme judéo-chrétien privilégie l'idée de temps linéaire orienté vers l'apocalypse, le paradigme hindou affirme l'existence d'un temps cyclique éternel: la création et l'extinction rythment implacablement cette dynamique temporelle. Le deuxième volet de notre approche a été de montrer à quel point ces représentations sur la temporalité font écho dans les fictions de ces deux écrivains, Mircea Eliade et Michel Tournier, qui ont incessamment privilégié la littérature mythologique.

BIBLIOGRAPHY

Boldea, Iulian**,** *Timp și temporalitate în opera lui Mihai Eminescu*, Éditions Ardealul, Tîrgu-Mureș, 2000.
Eliade, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1949.
Images et symboles, Gallimard, Paris, 1952.
Mythes, rêves et mystères, Gallimard, Paris, 1957.
Naissances mystiques, Gallimard, Paris, 1959.
Aspects du mythe, Gallimard, Paris, 1963.
Le Sacré et le profane, Gallimard, Paris, 1965.
Drumul spre Centru, Éditions Univers, Bucarest, 1991.
Durand, Georges, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* PUF, Paris, 1963.
L'Imagination symbolique, PUF, Paris, 1966.
Introduction à la mythodologie, Albin Michel, Paris, 1996 ;
Mythes, thèmes et variations, Desclée de Brouwer, Paris, 2000.
Guénon, René, *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, Gallimard, Paris, 1962.
Le règne de la quantité et les signes des temps, Gallimard, Paris, 2015.
Gusdorf, Georges, *Mythe et métaphysique*, Flammarion, Paris, 1953.
Heidemann, Ute, (ed.) *Poétique comparée des mythes,* Payot, Lausanne, 2003.
Jung, C.G. et coll. *L'Homme et ses symboles*, Robert Laffont, Paris, 1964.
Mirea, Daniela, *La Quête des signes dans les fictions de Mircea Eliade et Michel Tournier*, Éditions ProUniversitaria, Bucarest, 2018.
Taleb, M. (dir.), *Science et archétype*, Dervy, Paris 2002.
Vernant, J.P., *Mythe et pensée chez les Grecs*, Maspero, Paris, 1969.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE PHANARIOT 'COMPLEX' IN ROMANIAN STUDIES OF ETHNOPSYCHOLOGY

Gabriela Gheorghișor

Lecturer, PhD, University of Craiova

Abstract:In this article we will approach the works that compass the Phanariot 'complex' in configuring the Romanian people psychology. Phanariotism (understood as a series of negative moral and psychological traits) is, according to the sociologists and essayists in the first half of the twentieth century, an addition of identity (D. Drăghicescu, E. Lovinescu) or the Romanian identity itself (E. Cioran). Considering the ethnicity in historical terms, as a changing body, they mainly advocate the eradication of oriental Phanariot heritage and the reconstruction of identity on 'pure' Romanian and/ or Western foundation.

Keywords: Ethnopsychology, identity, Ethnic, 'complex', phanariotism

Etnopsihologia ia naștere, prin cercetările lui Heymann (Heinrich) Steinthal și Moritz Lazarus, în secolul al XIX-lea, „secolul națiunilor“, al luptei pentru emanciparea popoarelor, și se consolidează la începutul veacului al XX-lea, prin lucrarea de căpătâi a lui Wilhelm Wundt,*Völkerpsychologie*, publicată în 10 volume, între 1900–1920. Ideile părinților fondatori ai psihologiei popoarelor iradiază și în spațiul românesc, care nu putea rămâne străin de acest *Zeitgeist*.

În prima jumătate a secolului al XX-lea apar numeroase cărți și articole dedicate etnicului, de orientări diverse (etno-psihologice, cultural-estetice, istorico-sociologice, filosofice) semnate de C. Rădulescu-Motru, D. Drăghicescu, D. Gusti, S. Mehedinți, M. Ralea, N. Petrescu, G. Ibrăileanu, E. Cioran, M. Eliade, L. Blaga, N. Crainic, D. Stăniloaie, N. Iorga etc. Studii sistematice de etnopsihologie scriu, în principal, D. Drăghicescu (*Din psihologia poporului român* – 1907) și Constantin Rădulescu-Motru (*Sufletul neamului nostru. Calități și defecte* – 1910, *Românismul* – 1936, *Psihologia poporului român* – 1937, *Etnicul românesc* – 1942). În acest articol, nu vom avea însă în vedere decât lucrările în care se întrevede „complexul“ fanariot în configurarea psihologiei poporului român.

Deși are încă mare popularitate în rândul cititorilor nespecializați, etnopsihologia este astăzi considerată datată, prin faptul că apelează la argumente esențialiste. Antropologul Vintilă Mihăilescu, în articolul „Narcis și psihologia poporului“, arată că „psihologia poporului are o mare dificultate, atît teoretică, precum şi metodologică, în a-şi defini obiectul legitim de analiză“. „Poporul este o construcţie politică. Şi încă una relativ recentă şi destul de capricioasă, cu geometrie variabilă, tocmai pentru că este de sorginte politică“ (Mihăilescu, 2015). Prima eroare științifică este aceea de a transforma un construct intelectual-politic într-un dat ontologic. Celelalte probleme derivă din imposibilitatea de a delimita precis subiectul analizei în timp și spațiu, dar și a unei eșantionări psihologice corecte (anchetele sociologice țin de altă știință)[1].

[1]Daniel David, autorul volumului *Psihologia poporului român. Profilul psihologic al românilor într-o monografie cognitiv-experimentală,* Editura Polirom, Iași, 2015, polemizează cu Vintilă Mihăilescu în articolul „Despre Cerber, Narcis și psihologia poporului“ (*Dilema veche*, nr. 601, 19-25 august 2015), spunând că

În contra metafizicii etnonaţionale, în articolul „Este etnicul o substanţă?“, Horia-Roman Patapievici discută în termeni formali, şi nu de substanţă, categoria etnicului: „Din punct de vedere teoretic, cred că *a fi român* nu este ceva de natura unei esenţe cu un conţinut anume, ci ceva *formal*. Dacă a fi român ar fi definit o esenţă cu un conţinut dat *a priori*, atunci ar fi existat un singur mod de a fi *român*: dacă am fi optat pentru formula «a fi român = ţăran român», atunci orice altă opţiune profesională ar fi trebuit să pună în discuţie românitatea, ceea ce îmi pare inacceptabil. La rigoare, intelectualul ar fi fost mai puţin român decât ţăranul (şi reciproc, pentru opţiunea inversă). Tocmai datorită faptului că nu este o substanţă imuabilă, *a fi român* este compatibil cu orice statut social, profesional şi intelectual – fără alterare“ (Patapievici, 2006: 108). Monica Spiridon, în *„Cum poţi să fii român?“. Variaţiuni pe teme identitare*, defineşte identitatea ca o proiecţie imaginară, o „invenţie“, un „construct intelectual“ temporar, cu fond dublu, adică „un discurs ideologic“ şi o „reprezentare *simbolică* complexă“ (Spiridon, 2006: 11).

Orice viziune esențialistă asupra etniei implică un „catalog de comparații *polemice* (când raportul față de oglinda-referent este de tip contestare/ înfruntare) sau *aprobatoare* (când raportul este de emulație“ (Patapievici, 2006: 107). Modelul antitetic al raportării la Alteritate poate însă degenera în atitudini extremiste xenofobe (teoriile rasiste). Determinismul psiho-etnic duce la concepții fataliste asupra istoriei, eliminând responsabilitatea individuală și colectivă din câmpul social-politic. Deși nu renunță complet la elementele esențialiste, arhetipale sau la condiționările rasei (fondul biologic ereditar), intelectualii care sunt preocupați de psihologia poporului român, în prima jumătate a secolului al XX-lea, afirmă, mai mult sau mai puțin explicit, *istoricitatea* conceptului de „etnic“ sau de „specific național“ (D. Drăghicescu, Constantin Rădulescu-Motru, Mihai Ralea, E. Lovinescu, Emil Cioran, P.P. Negulescu sau G. Ibrăileanu). Acest lucru le dădea posibilitatea reconfigurării identitare, în lumina unui ideal de propășire națională. „Complexul“ fanariot sau oriental este în continuare activ, dar, la fel ca la generația pașoptistă, se încearcă lecuirea lui prin excizia acestor malformații de parcurs și reconstrucția identității pe baze „pur“ românești sau/ și occidentale.

De pildă, D. Drăghicescu, în *Din psihologia poporului român* (1907), conștient de dificultățile demersului său (proiectat în mai multe volume, dar neîncheiat), echivalează studiul psihologiei poporului român mai ales cu psihologia socială, care are în vedere, precumpănitor, condițiile istorice și sociale ale existenței unei populații, dar și rasa, mediul fizic, clima, configurația geografică. Toate aceste elemente ar contribui la formarea conștiinței unui popor. Premisa de la care pleacă Drăghicescu este următoarea: „conștiința națională, care face obiectul de cercetare al psihologiei etnice, nu există decât în conștiința indivizilor; în schimb însă, condițiile și factorii conștiințelor individuale și, prin urmare, ai conștiinței etnice sunt în primul rând sociale“ (Drăghicescu, 1995: 32). Observăm cum cercetătorul suprapune nepermis conștiința națională conștiinței etnice, deși națiunea (construct intelectual-politic modern) nu este reductibilă la factorul etnic. Ceea ce rămâne însă important este scopul pedagogic al întreprinderii sale, menite să identifice însușirile bune și rele ale poporului, dar și împrejurările care le-au determinat. Acțiunea de pedagogie națională o trece, astfel, în responsabilitatea intelectualilor. Trăsăturile morale și deprinderile negative, văzute ca fruct amar al vremurilor de restriște, ca rezultat al unei „vieți istorice fără noroc“, vor trebui îndreptate sau înlăturate: „Ca un pedagog luminat, oamenii culți ai generației noastre trebuie să găsească mijloace pentru a înlătura condițiile și împrejurările ce

psihologia modernă a popoarelor a depășit esențialismul de tip *Völkerpsychologie*, bazându-se pe psihologia interculturală *(cross cultural psychology)*, de actualitate în cercetările internaționale.

corespund relelor noastre însușiri. Ei trebuie să îndrepte defectele noastre etnice secând izvorul din care ele decurg“ (Drăghicescu, 1995: 28). Efortul elitelor intelectuale se circumscrie ideologiei iluministe, de „ameliorarea condițiilor sociale și istorice ale populațiilor noastre rurale“, însă emanciparea claselor sociale are ca obiectiv final afirmarea poporului, în întregul său, și succesul în „lupta aprigă ce se deschide între neamuri“ (Drăghicescu, 1995: 28). Lupta poporului român se ducea, în primul rând, pentru realizarea unității naționale.

În ceea ce privește înrâurirea grecească asupra sufletului românesc, aceasta este așezată în relație directă cu turcocrația. După căderea Constantinopolului, grecii expatriați au ajuns și în țările române: „Pe lângă negoț, religia fu haina sub care se strecurară în țările noastre epigonii Bizanțului corupt și degenerat.// În același timp, legăturile politice, care ne puneau sub ordinele sultanilor turcești din Țarigrad, deveniră mijlocul de canalizare spre țările române a drojdiei etnice din ulița Fanarului“ (Drăghicescu, 1995: 109). Interesant este faptul că Drăghicescu pune însăși decăderea morală a Imperiului Otoman pe seama moștenirii bizantine: „spiritul de corupție, de intrigă, de delațiune și trădare“, „arta înșelăciunii, a amăgelei și a corupției“, „spiritul rafinat de discordie, de lingușire și de intrigă“. Putreziciunea morală a vechiului Bizanț a îmbolnăvit și Imperiul Otoman sau, într-o comparație mitologică, „Împărăția bizantină fu pentru otomani, care o cuceriră, ceea ce a fost mantaua lui Nessus pentru Hercule“ (Drăghicescu, 1995: 211). Stăpânirea turcească asupra țărilor române, exercitată o lungă perioadă și prin intermediul grecilor din Fanar, ne-a izolat de lumea occidentală și a dus la „alterarea caracterului românilor“, care și-a pierdut din însușirile sale bune (curajul, îndrăzneala, semeția, tenacitatea, agresivitatea, voluntarismul), căpătând altele, preponderent rele (fățărnicia, lingușirea, viclenia defensivă sau pasivă, adaptabilitatea, corupția).

Otrăvirea organismului românesc cu veninul turco-fanariot este sintetizată apoi în capitolul „Orientul și influența lui asupra sufletului românilor“: „Orientul a înrâurit asupra noastră, indirect prin slavi și Biserică și de-a dreptul prin turci și greci“ (Drăghicescu, 1995: 258). Deși așezate geografic între Occident și Orient, țările române au suferit, din cauza condițiilor istorice, îndeosebi influența orientală, trăind într-o nefastă atmosferă morală „de nepăsare, de trândăvie, de conrupție și de întuneric mintal“ (Drăghicescu, 1995: 259). Ante-lovinescian, D. Drăghicescu este de părere că *formele* creează *fond*, în cazul de față, că formele orientale au generat trăsături de fond ale românilor. Boierii munteni și moldoveni au imitat mai întâi formele exterioare ale Orientului: vestimentație, moravuri, comportamente, cutume: „Fiecare obicei turcesc împrumutat, fiecare modă turcească împrumutată introducea, în sufletul nostru etnic, sămânța conrupției și trândăviei, care degradează și degenerează popoarele“ (Drăghicescu, 1995: 260). Caracteristicile costumului (larghețea și greutatea) și obiceiurile vieții orientale (mesele îmbelșugate și prelungite, ciubucul și cafeaua, afionul, mulțimea de servitori etc.) implică și determină moleșirea și trândăvia trupului și a spiritului, pasivitatea și resemnarea, fatalismul ș.a. Drăghicescu își încheie excesiv de optimist capitolul, nu fără a se auto-contrazice, considerând că „Această înrâurire turcească, cu pecete fanariotă, fu ceva așa de șubred că n-avu nicio trăinicie“ (Drăghicescu, 1995: 274). De fapt, ideea pe care voia s-o impună era că adaosurile identitare orientale pot fi măturate de vântul sănătos occidental, care începuse să bată puternic în secolul al XIX-lea.

Aceeași credință îl animă și pe E. Lovinescu, în *Istoria civilizației române moderne* (1924-1925), studiu de istorie și sociologie a culturii, în care propune un model revoluționar de modernizare a țărilor române, prin legea imitației (în spiritul sociologiei moderne a lui Émile Durkheim, dar mai ales a lui Gabriel Tarde) și sincronism. Ceea ce ar fi putut fi evoluție organică, în sfera latinității, de care eram legați prin geneza poporului român, a

trebuit să devină dezvoltare revoluționară, prin reluarea contactului stimulator cu Occidentul, parțial în secolele al XVII-lea și al XVIII, hotărâtor în veacul al XIX-lea. Discontinuitatea este explicată prin contextul istoric: „Dacă tragice împrejurări istorice nu ne-ar fi statornicit pentru multă vreme în atmosfera morală a vieții răsăritene, – suflet roman în viguros trup iliro-trac – noi am fi putut intra de la început, ca și celelalte popoare latine, în orbita civilizației apusene. Condițiile istorice ne-au orientalizat însă; prin slavii de la sudul Dunării, am primit formele spiritual ale civilizației bizantine; începând încă din veacul al XV-lea, am suferit apoi, mai ales în păturile conducătoare, o moleșitoare influență turcească, de la îmbrăcămintea efeminată a șalvarilor, a anteriilor și a ișlicelor, până la concepția fatalistă a unei vieți pasive, ale cărei urme se mai văd încă în psihea populară; am cunoscut, în sfârșit, degradarea morală, vițiile, corupția regimului fanariot“ (Lovinescu, 1997: 5-6). Lovinescu este convins că preluarea formelor culturale și politico-instituționale ale Apusului va produce mutații și în fondul sufletesc al românilor: „Axa vieții politice și culturale s-a schimbat din Răsărit în Apus, se va schimba și axa vieții noastre sufletești“. Deși folosește expresia „noul suflet românesc“, criticul de la *Sburătorul* privește redescoperirea Occidentului ca pe o regăsire a identității noastre etnice autentice, mutilate temporar de „elementele întâmplătoare și regretabile ale influențelor orientale“ (Lovinescu, 1997: 13).

Lovinescu rămâne legat de conceptul de *rasă*, chiar dacă îl definește ca un produs istoric, care are nevoie de o lungă perioadă pe axa temporală pentru a-și forma un „suflet colectiv“, a cărui stabilitate este oricum relativă. Aflat sub influențe turcești, fanariote și rusești, „poporul român nu s-a putut dezvolta în forme proprii și a fost deviat de la virtualitățile rasei sale: veacuri întregi și-a exprimat gândul său latin în slove chirilice cu cerdacuri; urmaș al biruitorilor lumii întregi prin energia voinței neînvinse, sufletul său a fost dislocat prin infiltrațiile fatalismului oriental. Este aceasta formula definitivă a rasei noastre? Nu se poate da un răspuns științific într-o chestiune în care optimismul este singurul fel de a nu despera de sine“ (Lovinescu, 1997: 334). El crede că „rasa română“ nu este încă fixată și că, după veacuri de înstrăinare și deformare, „sufletul național“ se va desăvârși prin îmbibarea cu civilizația și cultura apuseană. Ceea ce apără tradiționaliștii sau „forțele reacționare“ nu este, de fapt, o tradiție românească, spune, în esență, Lovinescu. Imitația trecutului ori adevăratul tradiționalism necesită existența unei tradiții certe și a unei epoci clasice. Neavând așa ceva, imitația popoarelor avansate este nu doar o necesitate, ci și o fatalitate istorică. Abia după faza *sincronismului* urmează aceea a *diferențierii*, a creației originale: „originalitatea poporului român nu se putea arăta în creațiunea unor forme politice crescute evolutiv din fondul său, ci se va arăta numai prin adaptarea formelor împrumutate la fondul său etnic“ (Lovinescu, 1997: 310).

Un model revoluționar al modernizării prin „aruncare la coș“, diferit de cel al modernizării „prin altoi“ (care ar corespunde, în fapt, evoluției organice) (Patapievici, 2004: 87), propune și Emil Cioran, unul dintre reprezentanții naţionalismului mesianic al Generaţiei ’27. S-a vorbit, în cazul său, despre „naţionalism turbat şi disperare prăpăstioasă“(Negoițescu, 1991: 354), despre un „naţionalism şi etnocentrism *à rebours*“(Pițu, 2006: 7), din cauza faptului că autorul *Schimbării la faţă a României* (1936) oferă „cea mai articulată imagine a românităţii ca stigmat“(Antohi, 1999: 238). Prin maniera esenţialistă, metafizică de a defini etnicitatea, Cioran se afiliază *Zeitgeist*-ului interbelic, dar într-un mod radical: „*Deficienţele actuale ale poporului român nu sunt produsul «istoriei» sale; ci istoria aceasta este produsul unor deficienţe psihologice structurale*“ (Cioran, 2017: 57). Prin discursul identitar autostigmatizant, el face notă discordantă atât faţă de congenerii săi, obsedaţi de profunzimile unice ale spiritului naţional, cât şi faţă de reprezentanţii utopiei regresive conservatoare, gen Mihai Eminescu. Teza excepţionalismului ontologic al

poporului român, întâlnită la Eliade, se regăseşte şi la tânărul Cioran, însă cu semnul inversat. Construcţia unei teorii a elecţiunii negative, diabolice uzează, după cum semnala și Sorin Antohi, de termeni din registrul simbolic, precum „blestem balcanic“ (Cioran, 2017: 104), „blestem satanic“(Cioran, 2017: 102),, „neam fără noroc“ (Cioran, 1991: 50), „nesoarta valahă“(Cioran, 1991: 52), „nenorocul valah“, „neamul urzit nesoartei“(Cioran, 1991: 65), şi chiar de viziuni plastice ale maledicţiunii: „La descălecarea voievozilor a cântat o cucuvaie…“(Cioran, 1991: 67).

Cioran iese însă din cercul fatalității ontice prin ideea schimbării revoluționare a destinului național: „Va trebui să vedem care este *specificul naţional* al României, care a ţinut-o o mie de ani în nemişcare, pentru a-l putea lichida împreună cu mândria ridicolă care ne ataşează de el“ (Cioran, 2017: 58). Educat la școala voluntarismului și amoralismului nietzscheean, profetul apocaliptic al „tinerei generaţii spiritualiste“ cere să se facă *tabula rasa* cu toate conţinuturile identităţii etnice româneşti, considerate slabe şi resimţite ca stigmat. Aşa cum observă şi Horia-Roman Patapievici, „într-un fel sau altul, după Cioran, indiferent că e vorba de legionari, comunişti, democraţi sau tehnocraţi, singura politică admisibilă este «punerea naţiunii sub teasc», adică abandonarea identităţii considerate slăbănoagă şi adoptarea fără rest a identităţii considerate a fi puternică, tare, victorioasă“ (Patapievici, 2004: 54). Este vorba, firește, despre identitatea „tare“ occidentală. Spre deosebire de pașoptiștii critici, liberali-conservatori, sau de un Drăghicescu ori Lovinescu, atașați de un fond etnic originar de calitate, îmbolnăvit vremelnic de turcocrație, Cioran identifică identitatea românească (o identitate precară, debilă), *grossomodo*, cu elementele orientale. Principalele atribute ale fiinţei „abisale“ româneşti (pasivitatea, scepticismul, autodispreţul, fatalismul, contemplativitatea, sentimentul umilinţei, religiozitatea minoră, inconsecvenţa, contorsionismul etic, absenţa simţului tragic etc.) sunt de origine orientală. Fondul nostru etnic este, așadar, subsumat în totalitate fondului oriental, însă aceluia minor: „Cerc de cultură de Asie Mică, eredități turcești și grecești în moravuri, agonie de cultură bizantină, incapabilă să ne vitalizeze spiritul“ (Cioran, 2017: 104), „Căci nu este vorba de spiritualitatea specific orientală, cu care n-avem nicio afinitate, ci de scursorile mic-asiatice și de acest centru de periferii spiritual, numit Balcan, unde răbufnește doar ecoul marilor respirații spiritual. România trebuie să se degajeze de toate lanțurile eredității sud-estice“ (Cioran, 2017: 105). După ce „plaga seculară“ va fi îndepărtată și vor fi adoptate formele exterioare ale modernității occidentale, România va putea „să-și închege un sâmbure lăuntric“, un fond etnic mulțumitor.

În privința tradiției românești, părerea lui Cioran coincide cu aceea a lui Lovinescu. Aceasta nu există cu adevărat, noi preluând, prin slavi, turci și fanarioți, tradiția bizantină. Dar suflul spiritualității bizantine, „altoit într-o cultură străină devine anchiloză, schematism abstract, iar pe plan politic și cultural, reacționarism organizat“ (Cioran, 2017: 18-19). În altă parte, plasticitatea metaforei face și mai acut verdictul negativ: „Cultura bizantină n-a fost decât un văl negru care ne-a ascuns lumina, un doliu sinistru al mizeriei noastre naționale“ (Cioran, 2017: 105). Iar pentru Cioran, ca și pentru autorul *Civilizației române moderne*, *Ex Occidente lux*.

Fanariotismul (înțeles ca o serie de trăsături psihologice și de caracter negative) este, în viziunea sociologilor și eseiștilor din prima jumătate a secolului al XX-lea, fie un adaos identitar (D. Drăghicescu, E. Lovinescu), fie însăși identitatea românească (E. Cioran). Gândind etnicul în termeni istorici, ca un organism în schimbare, aceștia pledează pentru lichidarea moștenirii fanariote, orientale, în sens larg, și pentru reconstrucția identității pe baze „pur“ românești sau/ și occidentale.

BIBLIOGRAPHY

Antohi, Sorin, 1999. „Cioran şi stigmatul românesc. Mecanisme identitare şi definiţii radicale ale etnicităţii“, în *Civitas imaginalis. Istorie şi utopie în cultura română*, Ediţia a II-a revăzută. Cu un Post-scriptum din 1999. Colecţia „Plural“. Iaşi: Editura Polirom.
Cioran, Emil, 1991. *Îndreptar pătimaş*, Bucureşti: Editura Humanitas.
Cioran, Emil, 2017. *Schimbarea la faţă a României*. Bucureşti: Editura Humanitas.
David, Daniel, 2015. *Psihologia poporului român. Profilul psihologic al românilor într-o monografie cognitiv-experimentală.* Iași: Editura Polirom.
David, Daniel, 2015. „Despre Cerber, Narcis și psihologia poporului“, în *Dilema veche*, nr. 601, 19-25 august, accesat 20.11.2017 http://dilemaveche.ro/sectiune/tilc-show/articol/despre-cerber-narcis-si-psihologia-poporului
Drăghicescu, D., 1995. *Din psihologia poporului român*. București: Editura Albatros.
Lovinescu, E., 1997. *Istoria civilizației române moderne*. Ediție și studiu introductiv de Z. Ornea. București: Editura Minerva.
Mihăilescu, Vintilă, 2015. „Narcis și psihologia poporului“, în *Dilema veche*, nr. 600, 13-19 august, accesat 20.11.2017 http://dilemaveche.ro/sectiune/situatiunea/articol/narcis-si-psihologia-poporului
Negoiţescu, Ion, 1991. „Emil Cioran“, în *Istoria literaturii române*, Bucureşti: Editura Minerva.
Patapievici, H.-R., 2004. *Discernământul modernizării. 7 conferinţe despre starea de fapt*. Bucureşti: Editura Humanitas.
Patapievici, Horia-Roman, 2006. *Politice*, Ediția a IV-a. București: Editura Humanitas.
Pițu, Luca, 2006. „Sfada cu privire la dimensiunile autohtone ale urii de sine“, în *Cuvântul*, Anul XII (XVII), Nr. 4 (346), 15 aprilie-14 mai 2006.
Ralea, Mihai, 1997. *Fenomenul românesc*. Studiu introductiv, note, îngrijire de ediție Constantin Schifirneț, București: Editura Albatros.
Rădulescu-Motru, C., 1939. *Românismul. Catehismul unei noi spiritualități*. Ediția a doua revăzută. București: Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II“.
Rădulescu-Motru, C., 1996. *Etnicul românesc. Comunitate de origine, limbă şi destin. Naţionalismul. Cum se înţelege. Cum trebuie să se înţeleagă*. Îngrijire de ediție, Introducere și Note de Constantin Schifirneț, București: Editura Albatros.
Rădulescu-Motru, Constantin, 1999. *Psihologia poporului român şi alte studii de psihologiesocială*. Ediție îngrijită de Alexandru Boboc. București: Editura Paideia.
Spiridon, Monica, 2006. *„Cum poţi să fii român?“ Variaţiuni pe teme identitare*. Colecţia „Hermes“. Craiova: Fundaţia-Editura Scrisul Românesc.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE FEELING OF NATIONAL BRITISH IDENTITY

Irina-Ana Drobot

Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering, Bucharest

Abstract: The purpose of this paper is to investigate the way feelings of National British identity appear in British Romantic poetry. The focus will be on the poetry of Byron and Shelley, the Radical Romantics. For the Romantics, poetry was a means to achieve "the well-being of the nation" (Stafford 2012: 22). At a political level, England, Scotland and Wales seek unification. The source of the common, collective good and unity promoted by the Romantics comes from here: "The poems of the British Romantics frequently reflect British nationalistic tendencies. Some illuminate the essence of a unification between England, Scotland and Wales. Others emphasize the uniqueness of their own countries heritage." (Hutchinson 2017: 1) The Romantics believed in the rights and the importance of the individual, yet they also stressed the cause of the collective good. Poetry was a means of convincing people to fight together for a common cause, a way of motivating them to keep together: "Poetry, by opening the eyes of readers to the feelings of their fellow men and to their own complicated psychological experience, had its special contribution to make to the well-being of the nation." (Stafford 2012: 22) Poetry thus served as a tie among members of the British nation. Poetry had become understood by and accessible to everyone, in a similar way in which poets place the sign of equality between them and the masses.

Keywords: liberalism, nationalism, Shelley, Byron, poetry.

For the Romantics, poetry was a means to achieve "the well-being of the nation" (Stafford 2012: 22). Where do the nationalistic aspect in Romantic poetry in Britain? This aspect has its origins in what was happening at a political level, as England, Scotland and Wales seeks unification. The source of the common, collective good and unity promoted by the Romantics comes from here: "The poems of the British Romantics frequently reflect British nationalistic tendencies. Some illuminate the essence of a unification between England, Scotland and Wales. Others emphasize the uniqueness of their own countries heritage." (Hutchinson 2017: 1) The Romantics believed in the rights and the importance of the individual, yet they also stressed the cause of the collective good. Poetry was a means of convincing people to fight together for a common cause, a way of motivating them to keep together: "Poetry, by opening the eyes of readers to the feelings of their fellow men and to their own complicated psychological experience, had its special contribution to make to the well-being of the nation." (Stafford 2012: 22) Poetry thus served as a tie among members of the British nation.

The engagement sustained by British Romantics meant "commitment to society" (Stafford 2012: 22):

> For modern readers to make sense of Romantic poetry, it is therefore helpful to understand something of the convictions held by its creators, which are often set out quite clearly in their various prefaces, essays and letters. All the poets whose work is discussed in the chapters that follow were very able men and women, many of whom were driven by a strong sense of commitment to society. That they chose to write poetry was rarely a sign of a leisurely life-style: for many, publishing poems was

> essential to their livelihood, while for those in more privileged circumstances, writing poetry was often part of a general desire to improve the world in which they lived. (Stafford 2012: 22)

Poetry was not a simple descriptive tool of the beauty of the surrounding world. Instead, it tried to make the world we lived in better. Poetry, in this respect, had a role similar to what is expected of the domain of politics.

Poetry had an ethical dimension. It referred to the common good, to a common cause, uniting the British people:

> Shelley […] was unequivocal about the ethical dimension of his art, arguing eloquently that:
>
> > The great secret of morals is love, or a going out of our own nature, and an identification of ourselves with the beautiful which exists in thought, action, or person not our own. A man to be greatly good, must imagine intensely and comprehensively; he must put himself in the place of another and of many others; the pains and pleasures of his species must become his own. The great instrument of moral good is the imagination – and poetry administers to the effect by acting upon the cause. (*A Defence of* Poetry, Wu, 1190) (Stafford 2012: 23)

The famous Romantic imagination could play a significant role in the way society could progress. It could help envision a better future for the whole British society and for the whole nation:

> Since imaginative literature had a unique capacity to affect the emotions and extend the range of its readers' understanding beyond their own personal experience, Shelley believed that it had a vital role to play in the progress of society. Unlike systems of moral philosophy, however, Shelley argued that poetry 'awakens and enlarges the mind itself ', so that a great poem, such as *Paradise Lost*, worked not through any overt didactic message, but by exciting 'the sympathy of succeeding generations of mankind' (*A Defence of Poetry*, Wu, 1190, 1192). As one of the chief means through which the sympathetic imagination could be developed, poetry was crucial to the nation - not only at the moment of publication, but for centuries to come. (Stafford 2012: 24)

The way the individual, which could be the poet in his role as leader, similar to a politician, relates to society is one of the concerns of British Romanticism. The hero is not solitary in the sense that he cannot relate to society: he simply stands out as a leader. Thus, "*Don Juan* may adopt a largely comic tone, but this does not mean it is less concerned about the role of poetry in society than the eloquent manifestos of other Romantic poets. The relationship between individual and collective experience was a major preoccupation of the period." (Stafford 2012: 27)

Poetry had become understood by and accessible to everyone, in a similar way in which poets place the sign of equality between them and the masses. They have common interests and they form a collectivity. There is no division among them: "Poetry was no longer exclusively the pursuit of those with private incomes or classical educations, and with

the expansion of cheaper, provincial publishing, more and more people were able to see their work in print." (Stafford 2012: 30) The poet identifies with the cause of the people.

The common interest, or the common experience, is the focus of the Romantics:

> The later eighteenth century is often seen as the birth time of democracy and it was certainly the moment when British literature began to open doors to anyone with the ability to write poetry. The importance of poetry to those who were to become the leading Romantic writers is abundantly evident in their own verse, essays and letters, but the extent to which poetry transformed the lives of other people is often less well known. During the years between 1780 and 1825, however, people across England, Scotland, Wales and Ireland were not only reading poetry, but writing, too, and their collective achievement was remarkable. When Byron described poetry as lava, whose 'eruption prevented an earthquake', he may have been thinking of his own inner torment, but his comment also applied to the experience of hundreds of contemporary writers, for whom poetry was an outlet for intense social frustration, for political comment and for personal expression. While this might mean that Romantic poetry is seen as a largely conservative force, diffusing the need for political change by alleviating anger over contemporary injustices, it can also be viewed as its leading proponents hoped it would be, as a vital contribution to the gradual improvement of society. For the great reforms of the nineteenth century, which extended the franchise, improved working conditions and prevented child labor may have had something to do with the gradual awakening of sympathy and renewed understanding of the common experience of all humanity that poets in the Romantic period were so keen to promote. (Stafford 2012: 30-31)

There is no longer a division in the interests of leaders and people. They form a unity. They understand each other very well and support each other. The poets sympathize with the masses and they can express their concerns with no efforts.

The focus on the specificity of the British culture is emphasized in the literary domain: "By transporting Juan across different countries and cultures, Byron was able to show that many 'truths' were culturally specific and that what might be greeted by British readers as a great victory could be viewed very differently by other nations." (Stafford 2012: 78) The British try to find their own specific features as a nation.

The ideology of nationalism for British Romantics becomes unseparable from liberalism, in contrast to the way the two ideologies are defined in today's world. In the contemporary world, the two ideologies are opposed. For the Romantics, nationalism has features of totalitarianism and of dictatorship. Liberalism is synonymous with freedom, and with our current understanding of democracy:

> Nationalism and liberalism are two predominant ideologies in modern politics that have had great significance since their embryonic stage during the Romantic era in the latter half of the 18th century. Nowadays, the majority would perceive nationalism and liberalism as two opposing ideologies that have very little in common. For citizens of the west after the second world war, nationalism would have connotations of totalitarianism and dictatorship whereas liberalism would be related to democracy and freedom. For the Romantics, the distinction between these two ideologies was not as clear. (Hutchinson 2017: 2)

This understanding of nationalism should be considered in line with the distrust in the role of the government in the Romantic age. People wished to break free from the authority of the government. They needed leaders who could relate to their cause. Indeed, "Due to the political situation in Europe at the time, Britain associated their national pride with being a nation which venerates liberty and freedom." (Hutchinson 2017: 2). The people, the collectivity, become the basis of the way society is organized during this age. The British Romantics took after the model of society proposed by the French Revolution – and which promised a world where we could witness the liberation of the human spirit. The Romantics valued the individual as well as democracy. Thus, nationalism and liberalism would refer to the way the British society could renew itself, in a way that would mean rebellion and a complete breakup with the past, with the way society was organized until then. Hutchinson (2017: 1-2) explains the particular situation of the British:

> With the rise of the middle class, a relatively democratic system developed compared to the autocracies in Europe. England, Scotland and Wales had perfect circumstances for liberal and nationalistic values to blossom. Britain's wars that were fought overseas gave rise to a patriotic pride in combat that lacked the negative concomitants that came with war in the motherland. With this out-of-mind, out-of-sight mentality, the French and Catholicism became the common enemy for the Britons, mainly due to the various wars that were fought against France. The fact that the wars were fought on foreign ground provided a higher living standard for the majority in Britain, which in turn created a love of the nation.

The British had formed a feeling of unity over historical circumstances, and the feeling of a nation went hand in hand with it. The feeling of unity comes from the feeling of a common purpose, of a better life, a promise coming with better standards of living. Everything became more relaxed with the loss of autocracy. The people felt free from the rules imposed by autocracy – which was reflected in the literature of the time. They also needed a sense of togetherness in order to make the best political decisions. Everything was up to them, as they were no longer rules by other classes' interests. Literature could only be a reflection of the new social order when it comes to the feeling of nationalism. It marked the shift from cosmopolitism which was promoted by the Enlightenment to local aspects and patriotic feeling, which were promoted by Romanticism: "Literature and nationalism were inextricably intertwined during the 18th century in Britain. There was the shift from Enlightenment cosmopolitism to "the Romantic preoccupation with localism and patriotism" (Simpson 42) which marks the beginning of nationalism in literature." (Hutchinson 2017: 5) The bourgeoisie had become an active class as it was literate, and they managed to spread literacy towards the people: "The growth of nationalism in literature was mostly due to the rise of a literate population, the bourgeoise, which paved the way for a rise in demand for vernacular language usage and vernacular cultural texts." (Hutchinson 2017: 5) With the rise of the bourgeoisie, there was also a change within the literary canon: "The transition from the Latin or European literary canon to an English vernacular canon reflects middle-class Britons distancing themselves from the aristocratic customs of internationalism and the usage of Latin." (Hutchinson 2017: 5) The aristocracy also lost power in the domain of literature, with the focus on a vernacular canon, instead of an aristocratic, Latin, European literary canon.

BIBLIOGRAPHY

Hutchinson, Stephen. 2017. *Nationalism and Liberalism in Robert Burns, Samuel Taylor Coleridge and William Wordsworth's Poems*, Degree project in English Literature, Centre for Languages and Literature, Lund University, Supervisor: Cian Duffy.
Stafford, Fiona J. *Reading Romantic Poetry*, 2012, Wiley-Blackwell Publishing.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

EVE BETWEEN TWO WORLDS

Anca Bădulescu

Lecturer, Phd, "Transilvania" University of Brașov

Abstract:This paper intends to pinpoint major issues in Elif Shafak's " Three Daughters of Eve": the rising tension between strict Muslim faith and strict skepticism, the precarious state of Turkish politics as opposed to a seemingly liberal Western mentality, the changing position of women in Islam but also the sexual ambiguities of college life. Moreover, the paper aims at demonstrating that "the Sinner, the Believer and the Confused" are the different selves of the protagonist of the novel. At the same time, the author seems to signal a major clash between the two civilizations which, ultimately, cannot be reconciled.

Keywords: faith, doubt, Muslim, skepticism, confusion

When asked why she was writing her novels in English when Turkish was her native tongue, Elif Shafak answered that she believed it was "an irrational choice, if it was a choice at all." Also, trying to find a logical explanation, she thinks that she has "escaped into this new continent." Elif Shafak was born in France where her father was studying, lived for a while in Spain and the United States. She currently "commutes" between London and Istanbul: "I sent myself into perpetual exile, carving an additional zone of existence, building a new home, brick by brick, in this other land." And this other land is not necessarily Britain, but the English language which has fascinated her ever since she started learning this language, at the age of ten. The immediate consequence of her choice was that she was accused of betraying her country and language, and therefore, was no longer considered to be a Turkish author, although she already was an established Turkish novelist. But for Shafak "separation can be a form of connection. Writing in English creates a cognitive distance between me and the culture I come from; paradoxically, this enables me to take a closer look at Turkey and Turkishness." If Turkey is not her only native country, and Turkish not her only way to communicate with people around the world, one thing is definitely certain: "….I sincerely believe my own homeland is none other than Storyland: a vast expanse where static identity is replaced by multiple belongings and the boundary between dream and reality is fluid."

While dwelling and toiling in Storyland Shafak constantly engages with pressing political and social problems of our times. Thus, in "Three Daughters of Eve" the reader can hear overtones of religious extremism, political upheaval and repression, authoritarian leadership, but also modern feminism and women's rights. The author is clearly preoccupied by acute social issues in her native country. At the posh dinner party at the luxurious seaside mansion of a wealthy businessman the conversations circle around the concept of democracy which in the eyes of the diners is obsolete, at any rate not possible in Turkey: "Democracy is passé", "You'll never get Scandinavian-style democracy in the Middle East". Instead they favour what they call a "benevolent dictatorship". For Shafak this can only mean a menace to human rights and dignity.

Undoubtedly, Elif Shafak's "Storyland" is firmly and inextricably rooted both in Turkish and European reality. The picture we get after reading this novel is one of a more authoritarian, more nationalistic and isolationist country which is unfortunately only inward-

looking. Shafak considers that it is alarming that not only in Turkey but all across the Middle East so many people believe that a liberal pluralistic democracy is a Western concept not suitable or applicable in that part of the world. The numerous bloody terrorist attacks which took place in the years 2015-16 in Turkey, especially in Istanbul, find an echo within the covers of this book, too. Nevertheless, the traditionally democratic Western world was not spared lots of shifts and crises, turbulences and also brutal terrorist attacks. The book, thus, is not only about a split personality and individual dilemmas and painful doubts. It is also about recent social and political issues which concern us all.

It is without any doubt symbolical that the storyline of Elif Shafak's novel unfolds across Istanbul and Oxford – two extreme points of Europe, if it is possible to trace its boundaries and all this continent stands for. In an interview Orhan Pamuk, the author of "Istanbul", a real love declaration made to this fascinating city, stated that Istanbul is a vast city with conservative, traditional areas, but also places where the new Turkish aristocracy enjoys life and consumes Western culture.

The novel opens a door to a bustling, whizzing, boiling Istanbul, a home for almost eighteen million people. This place which all through history has been known by more than a dozen names – among which Lygos, Byzantium, Augusta, Antonina, New Rome, Constantinople, Polis, Stamboul, Istambol – straddles both Europe and Asia across the Bosporus and is brutally divided into West and East: "It was so breathtakingly close that Turkey had put one foot through Europe's doorway and tried to venture forth with all its might - only to find the opening was so narrow that, no matter how much the rest of its body wriggled and squirmed, it could not squeeze itself in." No wonder that, like the protagonist of the novel herself, it floats in a state of confusion, not knowing which continent it belongs to.

While Istanbul struggles with traffic jams which seem to turn human beings into fierce brutes, and sane people into lunatics, Oxford with its "cobbled streets, crenellated towers, cloistered arcades, bay windows and carved porticoes" is brimming with history. The idyllic picture is completed by the green gardens and quadrangles covered in ivy leaves. The place is imbued with history, culture, timelessness of tradition. While the Ashmolean Museum, the Bodleian Library, the circular Radcliffe Camera, the Sheldonian Theatre, and the Museum of the History of Science dominate the skyline of Oxford, Istanbul at the other side of the continent is compared to "a stormy sea swollen with drifting icebergs of masculinity." Is it possible for the gap between Istanbul and Oxford, between two very different civilizations to be bridged?

Three young Muslim women, the Sinner, the Believer and the Confused, coming from different corners of the world and studying in Oxford join in an attempt to find answers to existential questions linked to religion, love, friendship. The three daughters of Eve, Shirin, Mona and Peri are the most unlikely of friends. And how could a Sinner, a Believer and a Confused even hope to become friends, share the same apartment in Oxford and solve individual dilemmas? And yet, paradoxically enough they stick together for a while, complete each other, have huge rows but also very significant conversations.

The beginning of the novel introduces us to Nazperi Nalbantoglu, Peri as she will be known by everyone in the novel, a thirty-five year old "modern Muslim", but also carrying "a void in her soul", a devoted wife and a caring mother. All along the story we are led back and forth through her life, and travel back and forth from Istanbul to Oxford, from collective amnesia (Istanbul) to accumulation of knowledge, continuity, collective memory (Oxford). Accordingly, the narrative leaps from Istanbul in the 1980s and 1990s to Oxford in 2001 and 2002, only to jump back to Istanbul in 2016. The opening is dramatic, almost tragic: Peri and her unmanageable teenage daughter, Deniz drive to a party at the house of a rich Turkish

family. They get caught in the crazy traffic of the city, and Peri's handbag is stolen from the back seat of the car by a thug. While trying to get her handbag back, she is injured and nearly raped by the thief. During the wrestling an old polaroid slips from the bag: it is a picture of the three young women and their former Oxford professor, Azur. This is the moment when a host of memories, feelings, regrets, unanswered questions is suddenly triggered off.

We first meet eight year-old Peri who has a mysterious vision which recurs at crucial moments of her life: "Inside the cloud of grey, Peri beheld the strangest sight: a baby – his face round, open, trusting. A purple stain extended from one cheek down to his jaw. He had some liquid dribbling from the corner of his mouth, as if he had just thrown up a little." The girl does not know what to do with this weird apparition. Moreover, she constantly witnesses her parents' religious arguments: Mensur, her father who has a drinking problem is irreligious and resentful towards his wife, whereas Selma, Peri's mother, is a fanatic practicing Muslim. Their beliefs are blatantly different. Paradoxically, religion gradually creates an abyss between them and estranges the children.

In addition, one of Peri's brothers, Umut serves time in prison where he is tortured, the other, Hakan, a rebel who wages war against his father, tempestuously leaves home. Torn between her mother's bigotry and her father's skepticism and contempt, between her love for her siblings and social injustice, bewildered by the recurrent vision, she is unsure about her identity and the existence of God: "While some people were passionate believers and others passionate non-believers, she would always remain stuck in between." In an attempt to bring God into her young life or to get rid of Him altogether, she starts a "God-diary": "I think God comes in many pieces and colours. I can build a peaceful God, all-loving. Or I can build an angry God, punishing. Or maybe I'll build nothing. God is a Lego set." Her father had advised her to keep this diary her whole life, to write and erase to make room for new dark thoughts, to believe and then again to doubt. She will be fascinated by the meaning of divinity, and she will oscillate between devotion and questioning, never solving the dilemma.

Peri's state of confusion deepens when she arrives in Oxford, accompanied by both her worried parents. Although proud of her amazing achievement (no one in the family had made it to university, to say nothing about Oxford), her mother is terrified by the thought that she will be living in this new world, where people don't speak Turkish, are not Muslim and don't read the Quran. Her anxiety increases when she notices students drinking beer, girls wearing 'indecent' clothes or exhibiting their tattoos or, worse, couples kissing in broad daylight. Even Mensur who has made it possible for Peri to become an Oxford scholar is uneasy about letting go of her. Unlike his narrow-minded wife he is aware of the benefits of a European first-rate education, but his pride and joy are darkened by the pain of leaving his daughter in a completely unknown place, across a continent. Peri herself has mixed feelings again: on the one hand she is "ready for her life to soar", and make her parents proud of her, on the other she is in doubt and unsure about her capacity to cope with this entirely new situation, and master the cultural shock.

This is when Shirin, the second heroine, the Sinner enters the novel. Her appearance is as striking and fascinating as a Sultana's. She wears a short pink skirt, high heels, heavy make-up: her lips are painted a glossy carmine, her cheeks are rouged, her eyes are outlined with a purple pencil and shaded with turquoise. Her black curly hair hangs loose on her back. Most of all her dark eyes set apart and the aura about her whole being attract Peri like a magnet.

Shirin was born in Tehran in a Muslim family, but never went back to her native Iran. Afterwards the family spent four years in Switzerland, "sleepy Sion", a too nice and too slow country in Shirin's view. Her father's restlessness led the family further West and this is how

they moved to Portugal. After two years in Lisbon, when Shirin was fourteen and had to deal with all the teenage problems they settled in Britain where her father soon died: "England was Baba's dream, not mine, and here I am as British as a treacle tart but as out of place as a stuffed date cake." When asked about her home she answers that it was buried with her grandmother in Tehran. Unlike Peri whom she considers half-half or a 'Muslimus modernus' – in between two worlds - she herself is a wanderer who doesn't settle down anywhere.

In exchange, she cynically scrutinizes and categorizes the Oxford student community into: social-environmental justice types, the Eurotrash, the public school crowd, the international students, the nerds, and a group of students who radically change during their stay in Oxford due to a mentor, a teacher. Shirin confesses to belong to this last group: she used to be "a ball of anger" in her own terms but was changed by professor Azur who taught her how to "look within." From a militant atheist she develops into a skeptic: "I put my mind and heart and courage into it. I separated myself from crowds and congregations."

A non-conformist, Shirin is definitely at ease with herself and the people around her, resonating with them. Sex and sexuality are topics she freely speaks about. Shirin lets herself be seduced and seduces in her turn. A free spirit, outspoken and outgoing, a determined non-believer she also is the Sinner of the group, and keeps the balance between the other two members of the team: the Believer and the Confused.

The third daughter of Eve, Mona the Believer is an American-Egyptian girl who was born in New-Jersey, moved with her family to Cairo, as her father believed that his children should be raised in a Muslim environment. Nonetheless, living in Egypt was harder than the family had expected it to be, and as a consequence, they moved back to the States. Mona wears a headscarf and so does her mother, but her older sister doesn't. She is described as having bow-shaped eyebrows, her eyes are rimmed with very dark kohl, and she wears a nose stud in the shape of a small crescent. In Oxford Mona has just changed disciplines to focus on philosophy. She is involved in a series of volunteer activities and is one of the leaders of the Oxford Islamic Society. This doesn't prevent her from writing poems, lyrics for hip hop music which she hopes someone will rap some day.

This daughter of Eve says that wearing a hijab "is a personal decision, a testimony to my faith. It gives me peace and confidence." Believing in Allah, praying five times a day, being a feminist and an independent young woman are her personal choices, too. When asked to introduce herself at professor Azur's seminar she states that she is proud to be a young Muslim woman, she loves her religion with all her heart and is ready to counteract all prejudices, especially after 9/11 : "People who don't know anything about Islam make gross generalizations about my religion, my Prophet, my faith." Her strong religious belief has the deepest roots in her consciousness and can't be shaken. She resents being considered a potential suicidal bomber only because she is a Muslim. Although bullied, humiliated, called names, pushed off a bus, deemed stupid – only because of the headscarf – she strongly believes in the Quran and the Prophet, and finds peace in her religion.

Students in the "God" course represent all viewpoints. They debate about faith versus religion, theism versus atheism, justice versus injustice, Descartes versus Spinoza, and become familiar with MOC, that is the Malady of Certainty. When chosen to attend Azur's course on God along with the other nine students with radically different beliefs, ideas, expectations, tempers, and backgrounds, Peri, the Confused wishes to find God and change Him, make him "apologize" for all the injustices in the world, while Mona wants to discuss honestly about the nature of Allah, and about religious diversity. She wants to be acknowledged as an educated independent young Muslim woman, free to wear a hijab if she chooses to. Both Peri and Mona go through a troubling experience when taking professor

Azur's seminar. Peri doesn't find answers to her existential questions; quite on the contrary, doubts overwhelm her. Being an eager spirit she senses that the professor makes an experiment using his students as mere targets in conflicts or even small individual tragedies. For Mona this class isn't assuring or encouraging either, as she has to constantly confront animosity or disdain from the fellow students. Most of Azur's students are broken, some threaten to take legal action against him, others complain or have fierce controversies with each other.

Just like the Azur experience the moving together of the three daughters of Eve in an Oxford apartment proves to be a failure. To an observer even their appearances show that a reconciliation is not possible: Mona wears a long umber coat and a beige headscarf, Shirin heavy makeup, a short black dress and high-heeled boots, Peri jeans and a blue trench coat. Shirin, the Sinner and a true disciple of the demonic professor who uses unorthodox methods in class, challenges Mona, the Believer, infuriates her, urges her to speak her mind, contradicts and insults her. Peri's role is that of a mediator, albeit she doesn't succeed in re-establishing peace. The outcome is another fiasco, endless fights, a clash between strong personalities. Consequently, instead of becoming great friends, sisters for life they drift apart; a chasm opens between them - never to be bridged.

Interestingly enough, at a closer look the three female characters, whereas very different personalities, carrying various heritages and expressing multifarious beliefs, can be perceived as three different stages a person can go through life. Thus, young Peri finds herself in the crossfire of her parents' eternal war: Mensur's Kemalist progressive ideas violently clash against his wife's strict Muslim behavior. Peri hesitates between her mother's – and Mona's – faith and her father's – and Shirin's - liberalism. The result is her lasting Confusion, her dwelling in between religion and skepticism, in between West and East, in between Oxford and Istanbul.

When asked how she would persuade someone to read "Three Daughters of Eve", Elif Shafak underlines the fact that we need a measure of doubt and also a dose of faith in order to challenge each other and that "this novel tries to talk about faith and doubt in a completely different way to move beyond dualities."

BIBLIOGRAPHY:

Shafak, Elif: "Three Daughters of Eve", Penguin Books, 2017
Shafak, Elif: "The Flea Palace", Pengui Books, 2010
Pamuk, Orhan: "Istanbul: Memories and the City", Penguin Random House, 2006
https://www.theguardian.com/profile/elif-shafak/
https://www.the-tls.co.uk/articles/public/with-elif-shafak

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

AESTHETICISM IN "THE PORTRAIT OF DORIAN GRAY"

Alina Barbu, Raluca Apostol-Mateș

Lecturer, PhD, Maritime University of Constanța , Assist., PhD, "Mircea cel Bătrân" Naval Academy of Constanța

Abstract: The paper focuses on the origins of aestheticism which are to be traced back during the Romantic age and the Pre-Raphaelites. It is an attitude to life which hints at a devotion to art and beauty, placing these values on top of everything else. The purpose of aestheticism seems to be an urge to set a strict boundary between art and life itself with a view to reducing at all costs the liabilities and moral implications on the part of the individual. Oscar Wilde's only novel, "The Portrait of Dorian Gray" is centered on the idea of beauty as ideal of life. In the novel Wilde attempted to highlight the fact that "aestheticism advocated whatever behavior was likely to maximize the beauty and happiness in one's life, in the tradition of hedonism."

Keywords: beauty, objectify, mirror, self-love, narcissism, aestheticism

The origins of aestheticism are to be traced back during the Romantic age and the Pre-Raphaelites. It is an attitude to life which hints at a devotion to art and beauty, placing these values on top of everything else. According to Immanuel Kant an aesthetic judgment is solely based on feeling, more precisely a feeling of pleasure or displeasure. Kant was the philosopher who greatly influenced the current called aestheticism and sparked curiosity upon judgments of the beautiful and beauty itself.

The purpose of aestheticism seems to be an urge to set a strict boundary between art and life itself with a view to reducing at all costs the liabilities and moral implications on the part of the individual. The utmost concern of literary critics of the time was the far-fetched focus on pleasure which was a direct attack and threat to Victorian morality.

Oscar Wilde's only novel, "The Portrait of Dorian Gray" is centered on the idea of beauty as ideal of life. In the novel Wilde attempted to highlight the fact that "aestheticism advocated whatever behavior was likely to maximize the beauty and happiness in one's life, in the tradition of hedonism." (Duggan, 61)

The plot of the novel is woven around three characters, three men, and their personal quest for beauty as the ultimate purpose of life: Lord Henry, who is a professor of aesthetics, Basil Hollward, a talented artist, and, last but not least, Dorian Gray, who is a model trying to get the ropes of aesthetic values and who looks up at the above mentioned gentlemen.

The Portrait of Dorian Gray was written in compliance with the principles of aestheticism. First, we have the object of beauty, who is Dorian himself. Then, we have the creator, the artist who is capable of grasping this beauty and capture it on canvas for eternity. Basil is the recipient meant to acknowledge Dorian's beauty as undeniable. In the novel, Basil is the artist who feasts his eyes on Dorian's beauty. The author even provides a very clear comparison between Dorian and Greek sculptures for the reader to better grasp the image of his perfection: "What the invention of oil-painting was to the Venetians, the face of Adonis was to the late Greek sculpture and the face of Dorian Gray will someday be to me." Basil even goes so far as to define Dorian as "the harmony of souls and body", a representation of perfection.

The fascination of beauty shared among Dorian, Basil, and Lord Henry is a work of aestheticism. "Fashion, by which what is really fantastic becomes for a moment universal, and Dandyism, which, in its own way, is an attempt to assert the absolute modernity of beauty."(The Portrait of Dorian Gray, 162)

Sadly enough, out of fear and wrong tagging, aestheticism was often called Decadence or Art for art's sake, meaning that one loves beauty without intellectual or moral skills, just like loving the idea of love in a person not the person oneself. "…..beauty, real beauty, ends where an intellectual expression begins. Intellect is in itself an exaggeration, and destroys the harmony of any face." (The Portrait of Dorian Gray, 5)

Another biased tag was placed on Oscar Wilde himself for dimming too much the line between male and female in terms of beauty as the author was infamous for the outrageous much too effeminate outfits he used to wear. He did it all for the sake of his innermost belief, aestheticism. He used his novel as a linguistic means, a semiotic approach meant to highlight his creed. His ultimate goal was to shatter Christian doctrine which professed the shame of the flesh. There is a plenary liberation from the "terror of God" when Dorian confesses that his quest for spirituality is by means of the senses, therefore an aesthetic approach per se.
Lord Henry even enflames Dorian to live in the temptations of the flesh, giving vent to his desires being the only solution to get rid of them.

Therefore, the hedonistic approach to life preached by the author himself seems to be the sanest attitude to life of any individual.

Nonetheless, according to many critics, Dorian is a much too effeminate male. And the fact that aestheticism encourages sexuality in the sense that it takes into consideration the desire existing in every male and female alike leads us to the normal conclusion that it can be defined as the celebration of sensory beauty.

The embodiment of this epitome is Dorian himself who is so bewitched by Basil's personal views of beauty as being eternal and the only ideal worth pursuing in life that he makes the wish for his painting to grow old not him.

He does this devilish pact only to find out when he awakens from his vain illusion of eternity that he was wrong. Trying desperately to redeem his moral values he commits suicide and the painting miraculously regains its original beauty while he turns very old suddenly proving thereby the aesthetic creed of the author: beauty never dies.

Wilde portrayed beauty as sin. To him, a thing of beauty is a vehicle used to obtain immortality and the only thing that time cannot harm. In his own thinking, philosophies fall away like sand, and creeds follow one another like the withered leaves of autumn; but what is beautiful is a joy for all seasons and the possession for all eternity.

Whereas Wilde is a strong believer in the power of the aesthetic element, another British poet called Gerard Manley Hopkins sees beauty as an innate quality of all things created by God.
To him, beauty is only the outer shell containing a beautiful inner core.

Strange as it may seem the analogy between Wilde's only novel and a poem written by a romantic poet does bring about clarification on the matter of beauty as godly or devilish attribute. On the one hand we have a novel where the author is straightforward in admitting that a beautiful appearance is what all humans dream to achieve willing to make sacrifices or ungodly pacts for and on the other hand we have a poem where the poet asserts from the very title that beauty is from God, visible in all things mortal and worth praising as divine.

From a psycho-analytical perspective, Hopkins' poem is a poem which reveals a concealed transcendental spirituality.

In „Pied Beauty" we catch a glimpse of a poet who behaves as an architect of sensations, striving to achieve perfection for all eternity as long as there is somebody to act as a vehicle of legacy.

The poem is an exploration of the human psyche, of a mind troubled by recurring, obstinate questions. To the poet, the only place able to provide answers to these questions is Nature.

The poet values the beauty of Nature, feeling at the same time that beauty makes the magic of it.

In Freudian terms, the soul is the only recipient or tool for that matter, which had a previous existence of its own and recollections of immortality remain forever clutching to it even after birth. Consequently, childhood is the golden age, a time of splendid vision which is normally accompanying throughout our lifetime shading a celestial light upon everything reminding us thereby of our immortal source.

The ability to perceive the visionary gleam fades away, becomes inaccessible gradually, as time goes by, until it disappears completely, the adult being completely unable to access it.

The growing child loses the capacity of celestial vision until he becomes comletely oblivious of his divine origin.

The two phrases that are recurrent in the poem, i.e. the speckless spots and beauty as divine grace refer precisely to a psycho-analytical component, made transparent by Freud s theory of the brain.

The visionary gleam is mostly encountered in the poem and it makes specific reference to the transient, fleeting nature of life. Its magic seems to be implacably confined to the golden age of youth.

The poem "Pied Beauty" is a religious hymn in verse. When reading the poem one gets two sensations: one is a visual sensation of watching paintings in an art gallery and the other one is a pious feeling of attending service in church.

Words flow like music and their inner rhythm is reminiscent of Anglo-Saxon poetry. Hopkins' style is unique due to his mastery of syntax which he condensed to the point of encryption. The form of a poem is of a shortened sonnet which is another invention of the author. Basically, from the point of view of the theme tackled upon, the poem is a hymn of praise to God whom we should thank for all the "dappled things" in creation. The form of "Pied Beauty" is Hopkins' way of praising God through imitation: Hopkins created something pied and beautiful – a ten-and-a –half line sonnet – while maintaining order. (Heller 192)

In the author's perspective God is unchangeable and immutable in a world of ever-changing things. Hopkins' heart desire at some point in his life was to become a priest. He even became a member of the Society of Jesus, better known as the Jesuits. As a matter of fact, there is one striking feature of the poem which testifies of the author's religious upbringing and education namely the first and last line. They are directly hinting at the two mottoes written on the pulpit in abbreviated form, in every Jesuit school. The two mottoes belong to Saint Ignatius of Loyola. It is very well known that pupils of Jesuit schools were in the habit of writing the abbreviated form of the two mottoes at the beginning and the end of each exercise they were doing. From this perspective, we might say that Hopkins is, in writing his poem, redoing an exercise in the purest Jesuit spirit.

Right from the opening line the poet tells us that what we need to do piously is raise a hymn of praise to God who blessed us with all the "dappled" beautiful things around us. In

line two he starts giving examples of such things, especially by pairs of opposites like light and darkness, or the "skies of couple-colour" and a "brinded" (striped) cow.

All this variety of God's creation should be celebrated and glorified and the unity to be found in God should be praised above all things. The world is charged with the grandeur of God, Hopkins believed. (Mariani 3)

Even the alliteration he makes extensive use of throughout the poem is yet another means of highlighting the uniqueness of God's grace and glory. Even His act of creation goes from the infinite to the finite, from unity to diversity.

The opening line makes clear from the very beginning that glory be to God, the choice of mood and tense pointing at the magnificence of God who deserves glory in the past, present and future.

"Glory be to God for dappled things –
For skies of couple-colour as a brinded cow;[……]
He fathers-forth whose beauty is past change:
Praise him."

Pied Beauty is a vivid depiction of God's creation with a focus on Him being present in all things. The poet's attempt is to improve the reader's knowledge of the mystery of the universe and the very existence of man. The poem abounds in stylistic complexity which is an indirect way of hinting at the same intrinsic complexity of God's creation.

Hopkins takes a close look to the river where trout swim and his visionary eye catches a glimpse of their skin which reveals red coloured markings which appear to be made in the elaborated painting technique called stippling.

"For rose-moles all in stipple upon trout that swim"

Then his gaze shifts at the windfalls from the chestnut trees. The chestnuts hitting the ground split into half and show the inner reddish brown nuts inside which the poet considers to look exactly like coal breaking open in fire and glowing red.

"Fresh-firecoal chestnut-falls"

Then a virgin landscape catches his sight, a land plotted and pieced. He speaks of ploughing the land, cultivating it, raising sheep (the word fold refers to a sheep enclosure) showing thereby human intervention in nature.

"Landscape plotted and pieced – fold, fallow, and plough"

The trades that human occupy themselves with are referred to in very precise terms, like the reference to fishermen and sailors:

"And all trades, their gear and tackle and trim."

Later on, the lines draw our attention to qualities and features of people which testify as well of the uniqueness in diversity of all things in creation. Fickle is an adjective usually applied to the inconstant nature of women, so whimsical and changing. Freckles are the spots that many people, especially women, get on the skin because of exposure to sun. Back in the Victorian era there was a mania of making your complexion as uniform and pale as possible, women using to this aim potions meant to remove freckles or any other spots.

The final line sublimates the theme introduced in the first line. The almighty creator of all the mutable things in the world, so varied and changeable is God who, by contrast, is of a beauty past change. Therefore, one cannot but Praise Him.

"He fathers-forth whose beauty is past change:
Praise him."

BIBLIOGRAPHY

Gymnich, Marion. *The concept of Aestheticism in Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray* in Victorian Literature and Culture WS 2014/15, 18 December 2017. https://www.academia.edu/12932450/The_Concept_of_Aestheticism_in_Oscar_Wildes_The_Picture_of_Dorian_Gray

*** Stanford Encyclopedia of Philosophy https://plato.stanford.edu/entries/kant-aesthetics/

Carroll, Joseph. *Aestheticism, Homoeroticism, and Christian Guilt in The Picture of Dorian Gray: A Darwinian Critique*http://www.umsl.edu/~carrolljc/Documents%20linked%20to%20indiex/1%20Recent%20Articles/Carroll-Dorian%20Gray.pdf

Patrick Duggan*The Conflict Between Aestheticism and Morality in Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray*http://www.bu.edu/writingprogram/files/2009/11/wrjournal1duggan.pdf

Wilde, Oscar. *The Portrait of Dorian Gray*. http://www.planetpublish.com/wpcontent/uploads/2011/11/The_Picture_of_Dorian_Gray_NT.pdf

Heller, Kevin, *Hopkins's Pied Beauty Explicator*. Heldref Publications, Vol. 59, Issue 4, pp. 190 -193, November 2017 https://www.researchgate.net/publication/249040272_Hopkins's_Pied_Beauty

Mariani, Paul, *Gerard Manley Hopkins: A Life*. Penguin Books: New York, 2008

Stolarek, Joanna *Religious, philosophical and existential dimension of Gerard Manley Hopkins' poetry* November 2017 https://www.researchgate.net/publication/280578623_Religious_philosophical_and_existential_dimension_of_Gerard_Manley_Hopkins%27_poetry

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE USE OF MYTH IN ALFRED TENNYSON'S "ULYSSES"

Alina Barbu, Raluca Apostol-Mateș
Lecturer, PhD, Maritime University of Constanța, Assist., PhD, "Mircea cel Bătrân" Naval Academy of Constanța

Abstract: The purpose of the present paper is to demonstrate that myth can be used as a vehicle, a means of conveying a message to the potential reader. The Greek myth of Ulysses or Odysseus is used by Tennyson as a verbal remedy, himself an easy prey to pessimism after the tragic death of his good friend Arthur Hallam. The author picked the Greek hero as source of inspiration due to his ineluctable sense of bravery and optimism when faced with the hardships of a cruel fate. The rewriting of Homer's story is done in the spirit of a contemporary inspirational talk. Needless to say that, to Tennyson, like for other many romantic poets, the worlds of Greece and Rome provided an unquenchable source of inspiration. Yet, the author, masterfully turns the ancient myth into a psychological tool, a sort of neuro-linguistic programming technique meant to boost your self-esteem and combat idleness and the feeling of spleen present in the romantic poets' DNA.

Keywords: myth, psychological technique, healing power of words, NPL according to Homer

The purpose of the present paper is to demonstrate that myth can be used as a vehicle, a means of conveying a message to the potential reader. According to the famous French philosopher Roland Barthes, "a myth is, in its most basic form, a type of speech." (Barthes 9)

The Greek myth of Ulysses or Odysseus is used by Tennyson as a verbal remedy, himself an easy prey to pessimism after the tragic death of his good friend Arthur Hallam. The author picked the Greek hero as source of inspiration due to his ineluctable sense of bravery and optimism when faced with the hardships of a cruel fate. The rewriting of Homer's story is done in the spirit of a contemporary inspirational talk. Needless to say that, to Tennyson, like for other many romantic poets, the worlds of Greece and Rome provided an unquenchable source of inspiration. Yet, the author, masterfully turns the ancient myth into a psychological tool, a sort of neuro-linguistic programming technique meant to boost your self-esteem and combat idleness and the feeling of spleen present in the romantic poets' DNA.

The poem is a dramatic monologue with not only one listener but three: the reader, Odysseus himself, and his crew of mariners. Ulysses tells his three audiences about his journey to a land far away from home the final destination being Ithaca, where his wife Penelope, and son Telemachus, lovingly await for him. But the ancient myth is just the vehicle of an unambiguous intention, that of disclosing a personal truth. From this perspective, the dramatic monologue was the poetic form perfectly tailored to the needs of the speaker, namely to reveal his temperament and character. Judging from this viewpoint, we might assert that Tennyson makes use of myth as a tool, an instrument of pursuit, i.e. the pursuit of new knowledge and the achievement of inner balance. Ulysses is eager to live new adventures and reach thereby personal fulfillment. He is a classical hero who is supposedly brave and flawless in his capacity of a hero, yet the perfect image is willingly distorted by the poet who makes him an ailing human being. His major suffering comes from feeling unhappy with society in particular and life in general.

The author makes use of dramatic monologue precisely with a view to investigating this adventurous side of Ulysses who purposefully seeks adventure not the peace and quiet of family life, as Homer's hero:

…….we are;
One equal temper of heroic hearts,
Made weak by time and fate, but strong in will
To strive, to seek, to find, and not to yield.

The dramatic monologue is a poetic form where an imaginary speaker or a historical character express personal thoughts and feelings by addressing an imaginary silent audience. Tennyson, the so-called saddest of all British romantic poets, uses dramatic monologue with a focus on the speaker's personal philosophy of life. The myth of Ulysses or Odysseus is used for the adventurous, seeking spirit of the hero but the novelty is that Tennyson made him a misfit, a rebel endowed with credibility on account of his heroic deeds.

Tennyson's personal philosophy of life is rendered through the voice of Ulysses who starts his monologue with a bitter thought on life

It little profits that an idle king,
By this still hearth, among these barren crags,
Match'd with an aged wife, I mete and dole
Unequal laws unto a savage race,
That hoard, and sleep, and feed, and know not me.

The poet speaks through the mouth of his hero about his Christian faith which is the laying foundation for his ability to accept Victorian science as more viable and likely to provide the individual with life-preserving skills. (Hahn 2) Ulysses is not willing to come back to his home in Itacha but looks confidently towards the future.

Come, my friends,
'T is not too late to seek a newer world.
Push off, and sitting well in order smite
The sounding furrows; for my purpose holds
To sail beyond the sunset, and the baths
Of all the western stars, until I die.

Thus, Ulysses' journey transcends the limitations of pure travel and the extension of the quest leads to the unveiling of a truth: life is very short but knowledge is infinite. Therefore, the pursuit of knowledge is the only path to happiness and bliss and he urges everyone "to follow knowledge like a sinking star, / Beyond the utmost bound of human thought."

Another illustration of dramatic monologue and its use with a view to disclosing personal truths is the poem "My Last Duchess" by Robert Browning. "My Last Duchess" is a dramatic monologue not written from its author's point of view but the point of view of a fictional character. This perspective shifts the focus of interpretation enabling the reader to perceive more significance of the story being told than the actual facts themselves. Just as in the case of Alfred's Tennyson's Ulysses, the purpose we have pursued in writing this paper is to demonstrate that a speaker's utterances convey a lot of philosophical meaning, since language is intertwined with consciousness as shown by Mikhail Bakhtin. "Everything that the poet sees, understands and thinks, he does through the eyes of a given language, in its

inner forms, and there is nothing that might require,for its expression, the help of any other or alien language.". (Bakhtin 286)

From the point of view of psychoanalytical criticism, the dramatic monologue is a means of accommodating speech with a view to disclosing personal truths. The author makes use of dramatic monologue to explore the theme of power.

Browning's speaker, the Duke, lives in the city of Ferrara in the 16th century. He has recently been widowed, and his next potential father-in-law sends an emissary to his house in order to find out details about his would-be son-in-law. The latter gives vent to his inner turmoil and gets emotional over a painting of his late wife.

Taking into account that the poem was written and published in the Victorian era may greatly enhance the reader's understanding of the Duke obsession to fix the behavior of his wife since the lady had done injustice to him by her frivolous attitude towards men. The Victorian attitude to women seems to be a very important factor in grasping the gist of the poem. It is as if the writer uses the poem to give himself the opportunity to speak his mind. His personal mind.

The literal meaning of the poem is just a string of words; yet, there is hidden meaning underlying the story being told by the Duke. His monologue enables Browning to tackle upon delicate issues such as political power

"……..I gave commands;
Then all smiles stopped together." (Browning)

Here the reader remains wondering who he was giving commands to assuming thereby that he used to give orders to an inferior hence his position of power. Or conjugal power for that matter,

"Though his fair daughter's self, as I avowed
At starting, is my object." (Browning)

As Glennis Byron clearly stated "language reveals the individual to be formed by the very society she critiques." (Byron 19). The Duke passes judgments over his late wife's behavior and character being overtly ironic of her childish approach to things of life. To a contemporary individual this might be considered as a virtue, something to be admired in a woman. Paradoxically, as clearly stated by the feminist critic Mary Wollstonecraft, the epithet childish is a term of weakness when applied to men or women. Her being so easily impressed by the simple things of life is presented by the Duke as flimsy, weak, not worthy of an amazing husband as himself:

"Too easily impressed; she liked whate'er
She looked on, and her looks went everywhere.
Sir, 'twas all one! My favour at her breast,
The dropping of the daylight in the West,
The bough of cherries some officious fool
Broke in the orchard for her, the white mule
She rode with round the terrace—all and each
Would draw from her alike the approving speech,
Or blush, at least." (Browning)

Throughout his monologue, the Duke makes extensive use of the possessive adjective "my" which is an incontestable proof of his treating of women as objects in his personal collection. He is vain and arrogant, saying that :

"She thanked men—good! but thanked
Somehow—I know not how—as if she ranked
My gift of a nine-hundred-years-old name

With anybody's gift. "(Browning)

He undeniably considers that her becoming part of his family by marriage should have been praised accordingly which his life totally failed to do. While unveiling to the emissary the truth of his past relation he actually makes a statement of assertiveness and personal truth.

According to the rules of dramatic monologue, the reader is supposed to get only glimpses of the truth not the entire picture of it. And that is exactly what Browning is doing when allowing his Duke to speak freely of his politically incorrect late wife. In terms of language, irony is the proper rhetorical means to address such couch confession.

Nevertheless, the feeling that the reader gets from reading the Duke's monologue is that he is much too subjective of his presentation of facts, as if his words were not to be trusted completely but still reliable until proven otherwise. Browning's speaker speaks as if he were intellectually and socially superior, expressing himself eloquently, proving thereby complete control over his utterance. The words the Duke uses create a world, the monologue being a linguistic vehicle of conveying a message to the readers. Irony is meant to disambiguate the truth of the utterance and embed words with meta-poetic veracity. The static thing, the painting of his wife, is something the Duke can have total control of whereas the task of controlling a human being is somewhat hard to achieve. The world creates in his monologue is entirely self-made but, ironically, the Duke wants it peopled as well, as any human emotion needs witnesses.

To sum up, we may conclude that the dramatic monologue in "My Last Duchess" is just an attempt to control reality by transforming life into art. The Duke's monologue is but an opportunity Browning takes in order to express his moral ideas and reshape reality to his liking. The truth seems elusive, impossible to apprehend; and the only path which leads to it is by inference from a particular point of view. Browning's fictional character is a vehicle driving the reader to the destination of truth.

Both poems are perfect instances of how dramatic monologue can be used as a linguistic means of rhetorical power. Ulysses and the Duke are powerful characters endowed with dominant personalities who are keen on smoothing the path for their kin proving them with philosophical truths which they acquired through personal suffering and struggle. Fighting their own demons they were able to better understand that inner peace and equanimity is only acquired when managing to know your own self. It is only then that you get to know the universe and become part of it as a perfect embodiment of godly spirit in a mortal flesh.

BIBLIOGRAPHY

Barthes, Roland. *Mythologies*. Editions du Seuil, 1957
Byron, Glennis. *Dramatic Monologue*. London: Routledge, 2003
Rowlinson Matthew *Mourning and Metaphor: On the Literality of Tennyson's "Ulysses"* Vol. 20, No. 2 1993, pp. 230-265, Published by: Duke University Press pp. 230- 265 http://www.jstor.org/stable/303365
Hahn Matthew *An Ambiguous Faith: Tennyson's Response to Victorian Science.* The Oswald Review: An International Journal of Undergraduate Research and Criticism in the Discipline of English Volume 9, Issue 1, Article 3, Messiah College Grantham, Pennsylvania pp. 1-18, 20 October 2017
http://scholarcommons.sc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1081&context=tor
Tennyson, Alfred, *Ulysses* , 20 October 2017

http://www.lingue.uniurb.it/matdid/klaver/2008-09/Testi%20Modulo%202.pdf
Ahmad Jamal *Myths and Legends in the Literary Works of Lord Alfred Tennyson* Ars Artium:Research Journal of Humanities and Social Sciences, ISSN (Online): 2395-2423 ISSN (Print) : 2319-7889Vol. 5, January 2017pp. 67-72, 20 October 2017
http://www.arsartium.org/pdf/2017/10.%20Jamal%20Ahmad.pdf
Howe, Elisabeth A. *The Dramatic Monologue*. New York: Twayne, 1996
Sinfield, Alan. *The Dramatic Monologue*. Critical Idiom series. London: Methuen, 1977
Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination*.Edited by Michael Holquist, University of Texas Press, 1981
<http://www.public.iastate.edu/~carlos/607/readings/bakhtin.pdf>
Kuzminski, Jason M.J. Hearing Voices: Reconsidering Robert Browning, Mikhail Bakhtin, and Dramatic Monologues, 20 October 2017
<https://macsphere.mcmaster.ca/bitstream/11375/12113/1/fulltext.pdf>
Perquin, Charles. Robert Browning's Dramatic Monologues: Masks, Voice and the Art of Confession, 20 October 2017
<http://www.cercles.com/n2/perquin.pdf>

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

FISHY BIRTHS, FAKE DEATHS AND BEWILDERING AFTER-DEATHS: SHAKESPEARE AND OPERA

Alina Bottez

Senior Lecturer, PhD, University of Bucharest

Abstract: Four centuries after his death, Shakespeare thrives not only in the theatre, but also through what Bolter and Grusin call remediation. When transposed from one medium to the other, the plays travel transnationally, crossing cultural borders and establishing an intercultural dialogue. This article analyses the Bard's kaleidoscope of stratagems when handling the confines of human life by marking birth, death and the time span after death as exceptional: fishy, faked or bewildering, they are a fruitful source for psychoanalysis. The study demonstrates that opera and musical reread veteran Elizabethan drama – faithfully or not –, shifting emphases, changing meanings, eliminating scenes or simply replacing them according to the cultural area, the historical age and the mentality in which they were created.

Keywords: Adaptation, remediation, Shakespeare, opera, intercultural dialogue

Shakespeare's comedies, tragedies and histories teem with characters from all walks of life but, however menial or trivial their everyday life may be, Shakespeare takes care to place them in extraordinary situations in the course of his plays. As Alexander Atkins informs us, "During his career, Shakespeare wrote 43 plays and created 1,223 characters that strut and fret their hour upon the stage, delivering an impressive 34,895 speeches" (Atkins).

It stands to reason that birth and death, the confines of our individual life on Earth, are among the most exploited as sources of uniqueness, and these confines are sometimes extended to cover the existence of babes during pregnancy, as well as the survival of the soul after bodily extinction. This article gives a bird's eye view of the way Shakespeare's plays handle these two boundaries of life in a positively suspicious key, stretching both the extent of human existence and the limits of literary plausibility. It further explores the transnational migration of significances from the Bard's plays towards their musical remediations, which thus engage in an intercultural dialogue with their original sources.

The most widely known excerpt of the whole Shakespearean oeuvre is Hamlet's "To be or not to be" soliloquy, which ponders on the ever-elusive mystery of what expects us beyond the grave. As Simon Palfrey and Emma Smith remark, "Ignorance produces anxiety, bafflement and paralysis. We survive because we are afraid of what death will bring. If we knew death, implies Hamlet, no one would stay to live. Because we do not, yet because death remains, life is sustained. With deep irony, death becomes the parent of life" (2016, 9).

Therefore, death, "the parent of life," is explored in the greatest number of facets in the Bard's plays, and that is why in 2016 – the year that commemorated four hundred years since Shakespeare's demise – many cultural events were dedicated to this threshold. The Bodleian Library in Oxford organized the spectacular exhibition "Shakespeare's Dead", also marked by the publication of an album[1]. Tim Crouch and the Spymonkey troupe toured a new

[1]Simon Palfrey and Emma Smith.*Shakespeare's Dead.* Bodleian Library. University of Oxford, 2016.

play, *The Complete Deaths*, staging all the "74 onstage deaths in the works of William Shakespeare – 75 if you count the black ill-favored fly killed in *Titus Andronicus*" (Spymonkey). The play was called "A fabulous bloodbath" by *The Observer* and "The funniest show about slaughter you'll ever see" by *Exeunt* – a review magazine (Spymonkey).

The humorous pie chart of Shakespeare's deaths popularised by Caitlin Schneider has become quite familiar by now, as well as other infographics on the same topic[2]. Thirsty for (possibly humorous) gory details, they are of course concerned with the instruments that kill and inform the readership and audience of the percentage of deaths due to different causes that happen on stage in the Bard's plays[3].

It is however interesting to have a look at *how and why* people die in Shakespeare. Some commit suicide (Romeo, Juliet, Othello, Antony, Cleopatra, Eros, Ophelia, Goneril or Lady Macbeth). Others kill each other, such as Hamlet and Laertes in their fencing duel. Murder by betrayal is very popular – see Old Hamlet, Duncan or Banquo. But accidental murder also exists in Gertrude's and Polonius's case, as does murder by eager ambition – in Richard II's case (killed by Exton). And the best kind is *plotted* murder, as in the case of Caesar and Young Hamlet (the first time a failure, the second time a success). Murder, of course, reaches the acme in *Titus Andronicus*, where the title character kills his own son Mutius and daughter Lavinia, also slaughtering Tamora's sons Demetrius and Chiron, grinding their bones into powder and baking them into a pie served to their now cannibalistic mother.

Characters may die heroically, like Richard III, or slain in rash teenage anger like Mercutio and Tybalt. Leprosy and old age kill Henry IV, but Hamlet's madness kills Polonius in an insane impulse. The tradition of revenge-killing is observed with Claudius and Emilia, but righteous retribution is also present with Macbeth and Richard III. However, *mistaken* retribution tragically befalls Desdemona.

Love is quite frequently associated with death, and Roger Stilling asserts that

> there can be no question but that Shakespeare felt tremendous poetic and emotional force in the juxtaposition of love and death and was determined to exploit both to the fullest. The nausea of bodily and psychological dissolution (…) is set against the beauty and strength of love" (1976, 72).

A common convention in Mediaeval and Renaissance literature, however, is to pair death with *sex*, metaphorically called "the little death" (*petit mort*)[4]. In Palfrey and Smith's words, "The experience of sex involves a renunciation of the singular self, giving way to the 'mutual flame' of two lovers, or to a condition of porous dissolution in which humanness

[2]https://www.google.com/search?q=infographic+shakespeare+deaths&client=firefoxb&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=_B85WdRyRHpJM%253A%252Cni6R0fakKVvRAM%252C_&usg=__bpIA0UfrwlxbcSHa6wen4eEX2xk%3D&sa=X&ved=2ahUKEwicqdzklPnaAhUDaQKHankCU4Q9QEwA3oECAAQPA#imgrc=5e6dbWR-92XqmM:

[3] Stabbing is by far the most popular (almost 50%). It is followed by beheading and poisoning, then by a combination between stabbing and poisoning. They are followed by the less popular hanging, baking in a pie, smothering by pillow, lack of sleep, grief, dismemberment then fire, buried to neck starvation, throwing oneself away, dropping dead, snakebite, being ripped apart by mob, blinding and – last but not least – mysterious disappearing.

[4] It is interesting to note that while the Middle Ages identify death and sex in this tradition, later on, at the beginning of the twentieth century, psychology will oppose them in the collocation "Eros and Thanatos". The death drive – a term coined by Sabina Spielrein in her 1912 article "Destruction as the Cause of Coming into Being" and taken over by Freud in "Beyond the pleasure Principle" (1920) – is the drive towards death and self-destruction. He interpreted this concept as the "opposition between the ego or death instincts and the sexual or life instincts" (Freud, 1991, 316).

itself melts and liquefies" (2016, 91). Death-like coitus is described or suggested in *Troilus and Cressida*, *Antony and Cleopatra* and *Romeo and Juliet.* Referring to *Romeo*, René Weis remarks:

> The paradoxes and dualities inherent in the lovers' rhetoric are echoed in the violatory images that are deployed to mediate their deaths, and particularly Juliet's. She 'dies' twice in the play (…). Throughout these scenes Shakespeare plays on the erotic possibilities of Elizabethan English in which both the words 'kill' and particularly 'die' carried undertones of sexual intercourse and ecstasy. Death has 'lain' with Juliet and 'deflowered' her, we learn, and Death will henceforth be old Capulet's son-in-law. (2009, 29-30)

But the similarity can go both ways, and if sex can be compared to death, death can also be like sex, and "The act of killing can garner a terrible sexual supercharge" (Palfrey and Smith, 2016, 93). Othello violently strangles Desdemona on their marital bed, where she had often devoured him with her famous appetite, and he kills himself dying upon a kiss. If all other bawdy allusions are decorously bowdlerized from prudish nineteenth century operas, the death-kiss is brilliantly and heartbreakingly taken over by Verdi, who will echo the spouses' kiss in the Act I love duet in the last touch of their lips in Act IV, using the same melodic motif for both.

In *King Lear*, Cornwall is killed by Goneril's servant as an act of justice, the servant dies killed by Regan as punishment, Regan is poisoned by Goneril as an effect of jealousy, while Edmund succumbs in trial by combat killed by his half-brother Edgar. There are, therefore, two fratricides, but neither follows the Abel and Cain model. Cordelia is executed, Gloucester dies of shock and joy to learn his son is alive, while Lear dies of grief to see his daughter dead.

Grief also takes the life of Enobarbus (in *Antony and Cleopatra*) and Mamilius (in *The Winter's Tale*), and appears to claim Hermione's life too. But at the antipode of this most personal of deaths, anonymous death by calamity also looms large due to the plague in *Romeo and Juliet*. Shakespeare was only too aware of the havoc it created, for as Palfrey and Smith point out, his "life was bracketed by the plague. Three months after the record of his baptism in April 1564 in the register of Holy Trinity Church, Stratford upon Avon, came the ominous inscription: *Hic incepit pestis* (Here begins the plague). The baby did well to avoid contagion, and to survive a mortality rate in Stratford that year that was four times that of the previous plague-free year" (73).

In comic mode, the most moving is the reported death – in *Henry V* – of one of Shakespeare's most beloved comic characters, Sir John Falstaff, who expires due to old age and the effects of a life of debauchery.

Possible death by mystery is present in *The Taming of the Shrew*, as Christopher Sly simply disappears, and Ermanno Wolf-Ferrari wrote a *tragic* opera – *Sly* – based on it. But, if Oliver escapes the attack of a lioness in the exotic forests of France (in *As You Like It*), no death is more fun in Shakespeare than that of poor Antigonus in *The Winter's Tale*, which might contain the greatest stage direction in the history of English theatre – "Exit, pursued by a bear" (III.3.57).

***

In the Bard's plays, birth is almost never an issue, but when it is mentioned, it is always cause for trouble. In *A Midsummer Night's Dream*, an Indian woman's pregnancy is

described, and the son to whom she gives birth will be the cause of the conflict between Oberon and Titania.

Another pregnant lady, Hermione, appears in *The Winter's Tale*, but her husband, King Leontes, will suspect her of having been unfaithful with his best friend Polixenes, and Perdita, the unfortunate baby, will be abandoned in the mountains like Oedipus[5]. The theme of bastard children also appears in *Much Ado about Nothing* and *King Lear.* Giuseppe Verdi, whose unfulfilled lifelong dream was to write an opera based on *Lear*, must have found the topic quite operatic, as his *Nabucco* is centred round the same conflict between a legitimate and an illegitimate heir.

But the most significant birth mentioned in a Shakespeare play is positively fishy, as in the Scottish play the Witches prophesy that "none of woman born / Shall harm Macbeth" (IV.1.80-81, Second Apparition). During the final confrontation between Macduff and the usurper, the former reveals that "Macduff was from his mother's womb / Untimely ripp'd" (V.7.44-45). So technically, he had come out of a corpse, not a live woman, and had not been born properly, but ripped from the womb through a rudimentary caesarean section. This confession comes to clarify the vision of the bloody child that accompanies the witches' prophecy in Act IV, which at the time Macbeth does not question or find in any way discrepant with the words which state that *no* human child can grow to hurt the king.

In Verdi's opera, *una Apparizione* warns Macbeth of the same invulnerability, and Francesco Maria Piave's libretto gives an exact translation of the English text: "Nessun nato di donna ti nuoce" (Act 3, Sc. 2). But in the opera, the apparitions' scene, from which Hecate is gone, is so powerful dramatically that it is repeated in order to prolong the effect, and Verdi and Piave, needing to enhance Lady Macbeth's part for musical reasons, added a duet between the spouses in which the queen avidly listens to her husband's account of the witches' predictions: "Te non ucciderà nato da donna" (Act 3, Sc. 4). This strengthens the symbiotic connection between the two and enhances the sense of their alliance and complicity. Both in the play and in the opera, the reassuring line is brought back to mind in Macbeth's monologue (Shakespeare V.3.3-7; Piave Act IV, Sc. 5), as he dismisses Malcolm's threat, since he was born of woman.

***

If real deaths abound, while births are rarely mentioned, fishy and troublesome, fake death is a trick that Shakespeare relishes.

The most famous of instance is, of course, the potion drunk by Juliet, which makes her *seem* dead, plunging her into deathlike slumber. The opera adaptations of *Romeo* composed by Bellini, Vaccai, Gounod and Zandonai adopt Matteo Bandello's[6] ending and the lovers do not die separately, but together. Jules Barbier and Michel Carré[7], however, add a touching, if amusingly implausible touch, to the lovers' reunion: ecstatic to see Juliet come to life after he had thought her dead, Romeo momentarily forgets he has taken poison and in a soaring duet they make plans of eloping together, until ruthless reality reminds Romeo that his time is up.

The three Italian adaptations by Bellini, Vaccai and Zandonai also borrow Bandello's fate for Juliet, who dies of grief. Much more faithful to the Bard's play, Gounod's opera has

[5] The play, whose action takes place in ancient Sicily when it was a Greek colony, is clearly influenced by the Sophoclean trilogy. The Delphos Oracle is also consulted, but the shift from the Antiquity is marked by the fact that Leontes does not believe the message of the Oracle.
[6]Matteo Bandello, c. 1480-1562. His novella "Giulietta e Romeo"was written in1554.
[7]Gounod's librettists.

the lovers commit suicide. But, in an exquisite duet, they die together singing "Lord, Lord, forgive us!" (Barbier, *Roméo*) – imploring God's absolution for their capital sin, which, in nineteenth century Catholic France, lends the opera a Christian dimension entirely absent from its Elizabethan model.

In Berlioz's dramatic symphony *Roméo et Juliette* (1839), the protagonists also die together. In love with Shakespeare, the French composer was aware that a great number of operas had already based their libretti on the star-crossed lovers' story, so he decided to anchor his opus in another genre – that of programmatic vocal-symphony music, on which Masson says Berlioz pondered his whole life (185). Avoiding not so much the eloquence of his predecessors' characters as that of Shakespeare's, Berlioz decided to depict the two protagonists in an entirely innovative way – through the orchestra –, and built their voices from the tumult of this collective instrument. Thus, the strength of their love, the rush of their desire, the pangs of their heartbreak and sorrow are poignantly expressed through melody and harmony, reaching their climax in *Dernières angoisses et mort des deux amants*.

Bernstein's musical *West Side Story* is an appropriation that moves the action of *Romeo and Juliet* to New York in the mid-50's, replacing the Capulets and Montagues with rival Polish and Puerto Rican gangs. In it there is no potion, nothing *seems* to be, everything *is* painfully real and what you see is what you get. In the end, Tony – the American Romeo – is murdered, and Maria, his sweetheart, survives. Post-war America is a place and age in which no one dies for love anymore.

Presgurvic's much more recent adaptation into musical – *Roméo et Juliette: de la haine à l'amour* (2001) – preserves the deceit of the potion which postpones death, but introduces an element of aleatory script, as the nature of the lovers' deaths differs according to the production. For instance, the French version is faithful to Shakespeare's outline, while the Italian one features an allegorical character, Death, who kills Romeo.

In *The Winter's Tale*, Hermione fakes her death with Paulina's help. She pretends to die from the grief caused by her husband's wrongful accusation and from the news that Leontes has ordered her newly-born daughter to be abandoned in the wild. But then she hears the message that Perdita is alive, brought from the Delphos Oracle, and decides to live to see her daughter again.

King Lear plays with a totally different kind of fake death. Blind Gloucester asks 'Tom' to take him to Dover Cliff so that he might jump and commit suicide to atone for his moral cecity, which has long preceded his physical one. Edgar, disguised as Tom, takes him to a flat expanse and pretends to let him jump. Fake death thus functions as expiation, forgiveness and reconciliation.

In comic mode, Falstaff fakes his death in *Henry IV* Part 1 and delivers his famous speech on the truth of lies when he rises after having played dead during an assault, denying any allegations of counterfeit:

> I am no counterfeit. To die is to be a counterfeit, or he is but the counterfeit of a man who hath not the life of a man. But to counterfeit dying when a man thereby liveth is to be no counterfeit, but the true and perfect image of life indeed. (V.4.113-18)

This comes shortly after his famous Honour monologue (V.1.127-140), which inspired Boito and Verdi to adapt it and insert it into their opera *Falstaff*, which is however based on *The Merry Wives of Windsor*. Iconoclastically adopting the question and answer format of the catechism, Sir John declares that honour cannot restore a leg or an arm, or soothe a wounded man. He thus proves that in his "carnivalesque, down-to-earth view there is no room for abstract notions that cannot be circumscribed within a concrete embodied

experience" (Nicolaescu, 2001, 139). Verdi and Boito sensed that this monologue was indispensable in pencilling Falstaff's character as the utmost panegyric on life, even if obtained at the cost of faking death.

Besides all these instances, there is also fake news of death (as for Juliet, Perdita, Helena in *All's Well* and Sebastian and Viola in *Twelfth Night*), which has an extremely powerful impact on the other characters.

In *Hamlet*, a faked letter brings about death by revenge and retribution upon Rosencrantz and Guildenstern, and is also used by the prince to trick and thwart his own death. Although this is a highly operatic device, it is strangely skipped in the numerous adaptations of *Hamlet* into music. French composer Ambroise Thomas (1868) and Romanian composer Pascal Bentoiu (1969) eliminate the two secondary characters altogether, and with them Hamlet's exile to England. Hungarian composer Sándor Szokolay (1968), on the other hand, does preserve them, but the voyage to England does not take place, as a messenger brings the news that Hamlet has decided not to go! English composer Humphrey Searle (1968), however, does the opposite: he shows on stage the scene of Hamlet's switching the letters carried by Rosencrantz and Guildenstern, which is only reported in the play (Kingsbury). The 1999 rock opera by Czech composer Janek Ledecký[8] (1999) also discards the two minor characters and their witless compliance with Claudius's murderous plot.

Hamlet also offers an instance of postponed death – Claudius's as he is praying, and whose murder would therefore send him straight to heaven, an undesirable outcome (III.3.35-72). The impact of historical context is clearly illustrated by the fact that Pascal Bentoiu suppressed this scene altogether, since religion was banned by communist ideology. Consequently, the act of praying could not be represented on stage in Romania, the idea of afterlife was denied, sin was reinterpreted in terms of moral trespassing or infringement of the law, while the possibility of a merciful God that might save souls was out of the question. No composer or librettist would have been allowed to include such a scene in their work; it had to be eliminated.

Cheated death appears with Fleance in *Macbeth*, and a sentence to death is revoked at the end of *Measure for Measure* and Wagner's *Liebesverbot*, the opera based on it. The same happens in *A Midsummer Night's Dream*, where a deft Theseus quickly realizes that Hippolyta, his wife-to-be, is attending in horror a discussion on the Athenian law that sentences to death any woman who will not comply with her father's choice of bridegroom for her. The duke will thus nimbly make up an alternative punishment – the convent – and by the end of the play he will make the enlightened decision to abrogate the law altogether and allow ladies to marry the man of their own choice. The only opera based on this play[9], however, written by Benjamin Britten on a libretto by the composer and Peter Pears (1960), eliminates Athens completely and sets the whole action in the woods with the double intention of making the plot altogether English and to emphasize the eerie supernatural atmosphere rather than the social realities subjacent in the plot. Thus, the debate on the Athenian law is absent from the opera.

A Midsummer Night's Dream also includes two instances of "fake" death, both in the play within a play – the rustics' performance of *Pyramus and Thisbe* at the final wedding.

[8] Janek Ledeckýis one of the most popular pop stars in the Czech Republic. He wrote the music, book and original Czech lyrics to *Hamlet.* He has recently finished his new musical *Iago* based on Shakespeare´s *Othello* ("*Hamlet* the Rock Opera").

[9] *The Fairy Queen* by Purcell (1692) is a semi-opera, while Felix Mendelssohn's *Ein Sommernachtsraum* (1842) and Carl Orff's homonymous score (1964) are instances of incidental music. Ambroise Thomas's 1850 *opéra comique* in three acts *Le Songe d'une nuit d'été* is not based on *A Midsummer Night's Dream* despite its title.

One is an instance of mistaken impression of death, as Pyramus finds Thisbe's mantle stained with blood and readily assumes she has been killed by the lion. The other one is Pyramus's own suicide, which is 'fake' because it is only performed on stage and the actors painstakingly explain that nothing of what they depict is genuine. The scene engenders humour not only by stressing the bombastic and sub-mediocre text written by uneducated artisans as well as Bottom's ridiculous acting skills, but also by parodying the conventions of Elizabethan theatre, haunted by melodrama and gore, as well as by unnaturally lengthy death scenes of prolonged agony that offer a good pretext for a final monologue: "Thus die I, thus, thus, thus. / Now am I dead,Now am I fled; / My soul is in the sky: / Tongue, lose thy light;/ Moon take thy flight: / Now die, die, die, die, die" (V.1.294-300). The scene in the opera is a perfect musical counterpart of Shakespeare's strategy: Britten mirrors the play by parodying the conventions of nineteenth century Italian opera. Pyramus's death parodies the accumulation of tragic dramatism through the tuba glissandi in minor key combined with the tongue-in-cheek lyricism of the suave references to the moon. Thisbe's lament at finding Pyramus's lifeless body, inexorably accompanied by obbligato flute[10], is a parody of a Donizetti "mad scene", with roulades, trills, chromatic descents, repetitive simplistic motifs and bel canto melodicity.

But the best known instance of fake death in Shakespeare is Hero's in *Much Ado about Nothing* – which is a comic mode relative of both Juliet's and Hermione's. Hero is also wrongfully accused of infidelity and enclosed in a vault while alive. She is the victim of a plot that mimics that of Iago to persuade Othello of his wife's unfaithfulness, but is more superficial and doomed to failure. Hero is publicly humiliated and left at the altar by Claudio, but just as in *Romeo*, it is the friar who suggests that the family fake her death, underlining the idea that Shakespeare thought men of the cloth to be masters of deceit. A remorseful Claudio agrees to marry Hero's cousin, her spitting image, and at the wedding the bride reveals herself to be Hero, who had been presumed dead.

Shockingly, the only opera based on this play, Berlioz's *Béatrice et Bénédict* (1862), completely eliminates the whole fake death subplot. The composer confesses: "I have taken as my text *part* of Shakespeare's tragi-comedy" (qtd. in Cairns, 1978, 13). As David Cairns puts it, "Berlioz has taken one idea from the play and worked it into a divertissement as fleeting and mercurial as the love of which Benedict and Beatrice sing in the concluding number of the work" (Cairns, 1978, 13).

The later play, *All's Well that Ends Well*, takes over the same ruse of launching the fake news of a lady's death in order to secure a husband for her, a dramaturgic strategy that had already proved to be so successful. The Countess of Roussillon writes a letter to her son informing him of the rumor of his wife[11] Helena's death at Saint Jaques. This will lure Bertram back home and allow the unravelling of an intricate trick plot strikingly similar to that in *Measure for Measure*, supposedly written one year earlier. Once Helena reveals herself as alive and responsible for the whole entrapment, Bertram's love and respect are miraculously restored and the marriage is acknowledged unimpeded, even if the Epilogue casts the shadow of a doubt on the outcome, assuring the audience that all is well *if* Helena and Bertram speak truthfully.

Death seems to creep under even more subliminal and surreptitious guises in this play, and according to Carolyn Brown,

[10] Flute/Thisbe is always introduced and accompanied by the Romantic, languishing, feminine harp[10] and flute – a gender cliché in Romantic bel canto opera, in which they are typically associated with women. In this case, the flute is also a humorous allusion to the character's name.

[11] Bertram is ensnared into marrying Helena, but he does not consummate the marriage and rejects her.

> That the Countess does not respond to her [Helena] when she appears at the end must indicate her resentment and grief at being deceived by a woman with whom she has tried repeatedly to establish an affectionate relationship. Helena keeps Bertram all for herself, refusing to share him with her double [his mother and her professed mother – note ours]. She seems to embody Freud's 'criminal' death wish that he felt children with unresolved oedipal issues often feel towards the same-sex parent. (Brown[12], 2015, 124)

The wiles of the trick plot confirm Shakespeare's belief that in order to enfetter men, women are willing to fake anything, including death. This highly operatic plot is still waiting to be adapted into opera.

***

If births can be fishy and deaths can be faked, after-deaths can be bewildering.

Hero's 'coming back to life' in *Much Ado* is quite clumsy and Leonato, her father, suggests that Claudio should marry her cousin, who is "almost a copy" (V.1.303) of the defunct! The theme of the double, when it comes to choosing brides or grooms, is associated with guile and the wisdom of choosing correctly, as in the Romanian fairy-tale "Harap-Alb". This guile makes this plot akin to *Othello*, where Desdemona artfully entices the general: "she wish'd / That heaven made her such a man; she thanked me, / And bade me, if I had a friend that loved her, / I should but teach him how to tell my story, / And that would woo her" (I.3.162-66).

The epitaph must be sung to Hero's *bones*. The definite article before the proper noun creates a pun, which equates the girl with a hero. The ephemerality of the 'bones' is contrasted with the immortality of fame:

> Done to death by slanderous tongues
> Was the Hero that here lies:
> Death, in guerdon of her wrongs,
> Gives her fame which never dies.
> So the life that died with shame
> Lives in death with glorious fame.
> Hang thou there upon the tomb,
> Praising her when I am dumb.
> Now, music, sound, and sing your solemn hymn. (V.3.12-21)

It is significant that Claudio invokes music, as vocal mourning creates a sense of drama that stresses the fact that this is all a show.

The same thing happens in *The Winter's Tale*. Hermione's apparently miraculous resuscitation re-enacts Pygmalion's myth in which a statue comes to life through the power of human love and mercy of the gods. But here, fake death ensures survival, while continued life masquerades as supernatural resurrection, and the theme of the double appears again. There are no opera adaptations of this play, but it is striking that on the verge of performing her mock-magic, Paulina also invokes music, and her whole charade will be accompanied by music, which emphasizes the fact that this is an illusion – merely make-believe:

> Paulina:

[12] Brown makes a reference here to Julia Reinhart Lupton and Kenneth Reinhart's 1993 *After Oedipus: Shakespeare in Psychoanalysis*, Ithaca and London: Cornell University Press, 11.

Music, awake her; strike!

Music

'Tis time; descend; be stone no more; approach;
Strike all that look upon with marvel. Come,
I'll fill your grave up: stir, nay, come away,
Bequeath to death your numbness, for from him
Dear life redeems you. You perceive she stirs:

HERMIONE comes down

Start not; her actions shall be holy as
You hear my spell is lawful: do not shun her
Until you see her die again; for then
You kill her double. (V.3.98-107)

***

But if these are just *trompe l'oeil* effects, life in death is also a tool used by Shakespeare psychologically, mnemonically, to mark both the unfinished business of the ghosts (victims of violent death) as well as the guilt and turmoil of their murderers. As Palfrey and Smith remark, "We may get some feeling of the loneliness of death, a condition of sleepless, homeless, monomaniacal wandering" (2016, 167). In *Richard III*, the ghosts of Prince Edward, Henry VI, Clarence, the two princes in the Tower and others appear in dreams to the king and his challenger Richmond. In *Julius Caesar*, Caesar's ghost haunts Brutus's sleep, warning them they shall meet again at Philippi. In *Macbeth*,Banquo's ghost joins the party and sits in the usurper's seat, marking the beginning of the king's descent into insanity and signalling the fact that in the future the king's seat will be occupied by Banquo's kin. In their opera adaptation, Giuseppe Verdi and his librettist Francesco Maria Piave had the brilliant idea of setting the appearance of the phantom against the background of a drinking song performed by Lady Macbeth, who tries to mask her husband's weakness. The conventional carefree tune in major key collapses into a discordant disruption in minor key as Macbeth gets truly unsettled by his vision.

As against this instance of after-death, in the same play, the string of eight kings that will be Banquo's descendants gives us a taste of *before-birth.*

But the most bewildering wanderer of the night, with his "questionable shape" (I.4.22) and "all [his] imperfections on [his] head" (I.5.79), is Old Hamlet's Ghost, a part played by Shakespeare himself as proof of its complexity. This creature of the threshold, tributary to the tradition of revenge tragedy, is probably the character most variously portrayed in the whole Shakespearean oeuvre. In opera, Ambroise Thomas, basing his libretto (by Jules Barbier and Michel Carré) on Alexandre Dumas, *père*'s baffling 1847 'translation', has the Ghost come on stage during the final scene, pronounce the murder avenged and ask that Gertrude be sent to a convent. The Ghost tells Hamlet (who survives): "Live for your people, Hamlet! God himself is crowning you!"[13] (Barbier, *Hamlet*).

At the antipode of this ludicrous solution, Bentoiu comes up with an innovative and inspired version. The Ghost is interpreted by the same tenor who sings the part of young Hamlet and whose voice is recorded on magnetic tape, played alternately or together with the

[13]My translation.

live orchestra and voices. This goes far beyond technological effect. The modernity of this artifice probes profoundly into the psychological depth of the characters. On the one hand, the homonymous characters, Hamlet the elder and Hamlet the younger, father and son, king and prince, have the same voice. Consequently the same blood, the same will, the same purpose, the same love of country and of justice. Across the barrier of time (of different generations) and of death, they sound the same. But the difference in volume and the uncanny air lent by the loudspeaker effect, by the echo and eerie quality of sonority, stress the otherworldly effect of the apparition.

On the other hand, the Ghost is only characterized vocally and does not appear in the flesh on stage. Corroborated with the sameness of the voice, this is an inkling of the strong possibility that the Ghost might be merely a figment of Hamlet's diseased imagination. This disambiguation, however, diminishes the complexity of the character, lending it a clearer interpretation.

As far as the ghost is concerned, Szokolay follows Shakespeare's play without innovation, as does Ledecký in his rock opera. Searle, on the other hand, considers that in the play the ghost scene acts as a prelude at the beginning of the play and decides to replace it with an atmospheric orchestral prelude in the opera (Kingsbury). Regarding the musical approach to the character, the composer reveals:

> I did consider [electronics] for the ghost. Electronics, though, are apt to sound too much like electronics. I felt the effect I wanted could be made just as well with normal orchestral sounds, though I have suggested amplification for the *profundo* voice of the ghost. My concern in general for clear dramatic expression in the music – without any gimmicks – should, I feel, be matched by a fairly direct presentation on stage. (Qtd. in Kingsbury)

Besides the troubled roaming of restless human spirits, Shakespeare spoils us with true immortality in the case of the fairies in *A Midsummer Night's Dream*, but he cannot resist the temptation of faking immortality too with the mock-fairies in *The Merry Wives of Windsor*.

The cycle of life, therefore, is enacted in a kaleidoscope of facets in the Bard's plays. This study demonstrates that birth, rarely mentioned, is always either cause for bewilderment or cause for trouble; death can be genuine – violent and gory – or faked; while the time span occurring after death can be exploited in supernatural key or simply as the prolongation of life after having feigned death. Opera brings its own ingeniousness through what Bolter and Grusin call remediation, using means germane to music in order to enhance the dramatic effect of the plays. Libretti adapt the original by eliminating, adding or changing meanings according to the cultural area, the historical age and the mentality in which they were created. Social reality, political regimes, religious beliefs, gender, sexual orientation – all leave their stamp on the remediation strategy. Thus these opera scores and libretti contribute their own originality to the afterlife of Elizabethan drama, with which they establish a cultural dialogue.

BIBLIOGRAPHY

Atkins, Alexander."Who Are the Greatest Shakespeare Characters?". https://atkinsbookshelf.wordpress.com/tag/how-many-characters-did-shakespeare-create/. Retrieved on 25 May 2017.

Barbier, Jules and Michel Carré. *Roméo et Juliette*, libretto to Charles Gounod's opera. http://www.murashev.com/opera/Rom%C3%A9o_et_Juliette_libretto_French_English. Retrieved on 27 May 2017.

----------. *Hamlet*, libretto to Ambroise Thomas's opera. http://www.operatoday.com/content/2009/11/thomas_hamlet_l.php. Retrieved on 28 May 2017.

Bolter, Jay David, and Richard Grusin. 2000. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT P.

Brown, Carolyne E. 2015. *Shakespeare and Psychoanalytic Theory.* The Arden Shakespeare. London: Bloomsbury.

Cairns, David. 1978. "A Caprice Written with the Point of a Needle". Booklet to *Béatrice et Bénédict*. Philips 416952-2.

Davis, Lloyd. 2001. "Death and Desire in *Romeo and Juliet.*" In Alexander, Catherine M. S. and Stanley Wells (eds.). *Shakespeare and Sexuality*. 35-51. Cambridge: Cambridge University Press.

Freud, Sigmund. 1991. "Beyond the Pleasure Principle." In *On Metapsychology, the Theory of Psychoanalysis: "Beyond the Pleasure Principle", "The Ego and the Id" and Other Works*. London: Penguin.

"*Hamlet* the Rock Opera". http://www.hamlettherockopera.com/11-janek-ledecky. Retrieved on 1 June 2017.

Kingsbury, Martin. "Humphrey Searle's *Hamlet*. The composer talks to Martin Kingsbury" (1968). http://www.musicweb-international.com/searle/hamlet.htm. Retrieved on 2 June 2017.

Masson, Paul-Marie. 1952. "Hector Berlioz et l'esthétique française du XVIII[e] siècle." In *Mélanges d'esthétique et de science de l'art offerts à Étienne Souriau, professeur à la Sorbonne, par ses collègues, ses amis et ses disciples*. Paris: Librairie Nizet.

Nicolaescu, Mădălina. 2001. "Honour and War – the Redeeming Qualities of Violence in *Henry IV*." In *Meanings of Violence in Shakespeare's Plays*. 115-150. Bucharest: University of Bucharest Press.

Palfrey, Simon and Emma Smith. 2016. *Shakespeare's Dead.* Bodleian Library. University of Oxford.

Piave, Francesco Maria. *Macbeth*, libretto to Giuseppe Verdi's opera. http://www.operafolio.com/libretto.asp?n=Macbeth&translation=UK.Retrieved on 4 June 2017.

Schneider, Caitlin. "This Pie Chart Takes a Tally of All the Deaths in Shakespeare's Plays". *Mental Floss.* 2015. http://mentalfloss.com/article/72787/pie-chart-takes-tally-all-deaths-shakespeares-plays. Retrieved on 2 June 2017.

Shakespeare, William. 1971. *The Oxford Shakespeare – Complete Works*. Edited by W. J. Craig. London: Oxford University Press.

Spymonkey Ltd. *The Complete Deaths*. https://www.spymonkey.co.uk/the-complete-deaths.html.Retrieved on 25 May 2017.

Stilling, Roger. 1976. *Love and Death in Renaissance Tragedy*. Baton Rounge: Louisiana State University Press.

Weis, René. 2009. "From another Angle: Shakespeare and the Tale." In *I Capuleti e i Montecchi – Performance Programme.* London: The Royal Opera.Intro

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

ALEXANDRA BADEA AND THE NEW STAGE WRITING AS A FORM OF PAST REGAIN /PASSÉCOMPOSÉ (PERFECTUL COMPUS)

Diana Nechit

Lecturer, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Alexandra Badea is an extremely sensitive stage director of the contemporary French theatrical writings area. Themes such as the past, family and elective affiliations or contemporary realities are approached both through a textual, scenic, empathetic writing, but also through a strong, sometimes incisive insight. The Passé composé theatrical performance, as well as the underlying text, is an order for the national stage of Sibiu, being a tribute to the history of three generations over a period of more than half a century. Between the biography and the fiction, Alexandra Badea's performance talks about recovering and accepting an often-inconvenient past, about guilt and forgiveness or about searching for identity, all focused on some destinies depicted in painful family relationships. This paper is an analysis of the textual and scenic mechanisms that the author has orchestrated in creating this performance, also proposing an interpretive grid about the interiority of the characters that synthesizes the unfortunate destiny of the Romanian women in the last century.

Keywords: Alexandra Badea, performance analysis, family, history, generations

Chiar dacă în ultimele decenii ale scenelor de teatru internaționale, instanța regizorului și-a câștigat supremația, autonomizându-și profilul câteodată chiar în detrimentul autorului de teatru, tendințele recente din sfera artelor spectacolului par să adopte o nouă ipostază, cea de scriitor de platou, care-și construiește un concept și îl perfecționează în sincron cu etapa producției în sine. Acest lucru este foarte vizibil în planul occidental unde creatorul de platou a devenit un element activ al scenei, a cărui valoare este în plină ascensiune. Alexandra Badea este una dintre cele mai complexe figuri care se încadrează în această tipologie a noilor creatori de teatru. Absolventă UNATC și stabilită în Paris din 2003, tânăra autoare, regizoare și scenografă de origine română este o prezență activă și recunoscută unanim în planul artei și criticii de teatru, fiind recompensată cu Marele premiu pentru Literatură dramatică 2013 pentru textul *Pulvérisés*, oferit de Centrul Național de Teatru din Franța, text tradus în mai multe limbi și care tratează mecanismele dezumanizante ale mondializării. A publicat peste 15 piese, în special texte de teatru, mai multe scenarii de film dar și un roman, publicat în 2014, cu un titlu poetic și simbolic *Zone d'amour prioritaire* la editura Arche. Adeptă a unui teatru axat pe problemele sociale ale contemporaneității, demonstrând o sensibilitate aparte pentru destinul unor grupuri profesionale ori etnii minoritare abuzate de contextul istoric în care trăiesc, Alexandra Badea scrie și regizează spectacole de impact a căror profunzime sfidează perimetrul geografic al unei singure țări. Astfel, chiar dacă interesul atât pentru victimele holocaustului românesc, cât și pentru condiția femeii din România secolului trecut par să limiteze receptarea celui mai recent spectacol al său, *Perfect compus*, la parametri unei sensibilități limitate la planul socio-politic al țării noastre, această performanță a teatrului sibian reușește să ofere o poveste universală despre vină și ispășire, despre povara unei istorii violente, dar și despre tarele actuale ale unei societăți care nu reușește să evolueze din cauza unei perspective rigide asupra propriului trecut. Într-un interviu acordat unei publicații sibiene, Alexandra Badea vorbește despre

geneza acestui produs teatral, bazat și pe un detaliu biografic de ultimă oră. La ceremonia de „naturalizare", de obținere a cetățeniei franceze, în cadrul discursului s-a vorbit despre asumarea istoriei țării de adopție, atât cu momentele de glorie, dar și cu cele de umbră. Pentru Alexandra Badea, asumarea noii identități naționale, dar și lingvistice nu se poate realiza decât prin cunoașterea „poveștilor nescrise și nespuse" ale acestei țări, prin misiunea pe care, ca și scriitor, o are și anume aceea de a le cunoaște, de a le scrie, de a le înțelege și de a le transmite mai departe. Rănile prezentului, urmele lăsate de faptele trecutului pe pielea nu întotdeauna imaculată a prezentului, nu pot fi șterse, iertate decât prin depășirea pe care o dau cunoașterea și iertarea. Wajdi Mouawad, director al Teatrului Național de la Colline din Paris, i-a propus Alexandrei Badea să facă un spectacol pornind de la această temă atât de sensibilă pentru Wajdi Mouawad, la rândul său. În perioada de documentare pentru această piesă de teatru, s-a născut ideea unei trilogii. Primind invitația naționalului sibian, autoarea și-a dat seama, după cum mărturisește ea însăși, în același interviu, că nu poate scrie despre poveștile ascunse ale Franței fără a-și asuma și a scrie despre istoriile țării ei de origine. Astfel, *Perfect compus* este un text în oglindă textului scris pentru Teatrul Național de la Colline, Paris.

Dorind să portretizeze câteva tipologii specifice României contemporane ce se complace într-un fel de obscurantism istoric auto-impus ce o privează de o reconsiderare sinceră a unor vini din trecut, spectacolul sibian semnat de Alexandra Badea urmărește morfologia disfuncțională a unei familii și a descendenței sale pe o durată de mai bine de o jumătate de secol, între cel de-al Doilea Război Mondial și România post-decembristă. Alexandra Badea optează pentru redarea sincronică a două dimensiuni temporale, utilizând o tehnică fragmentară ce permite o omogenitate structurală a nucleelor narative centrate pe secretele unei familii atinse de demonul istoriei și, implicit, de flagelul politic al urii antisemite. Cu ocazia unei noi succesiuni legatare, descendenții aflați la ce-a de-a treia generație a unei familii se reunesc pentru a stabili termenele partajului, casei și bunurilor ce au aparținut părinților și bunicilor decedați. La întâlnire sunt prezenți Radu și Vera, veri îndepărtați, care încercând să găsească o soluție la problemele legatare, descoperă și pun cap la cap lacunele unui destin comun, complicat și plin de mister. Radu, plecat de câțiva ani în State la studii, împreună cu Vera, care lucrează la o firmă străină în România, devin personaje-reflector, motoarele rememorării și, implicit, ale acțiunii dramatice. Dorința lor de a cunoaște poveștile trecutului familiilor lor, cu scopul de a realiza un partaj echitabil, conduce înspre aflarea unor adevăruri esențiale atât pentru istoria lor personală, cât și pentru istoria poporului din care fac parte: holocaustul românesc și consecințele nefaste ale dictaturii comuniste. Element de noutate pentru mulți dintre cei participanți, dar și prilej pentru a reconsidera cu totul biografia unor membrii apropiați ai familiei, cum este cazul bunicului Matei, personajele se documentează pe loc atât în arhivele familiei, dar și pe Internet despre crimele poporului român, care, din dorința absurdă de a prezerva fundamentele unei eugenii autohtone, au recurs la violență extremă. Pentru cei doi protagoniști, această submersie în trecut este parte integrantă dintr-un proces inițiatic de trecere de la o existență conformă cerințelor unei societăți capitaliste dezumanizante, robotizante și patriarhale, totodată, înspre asumarea onestă a propriei identități și a nevoilor lor celor mai intime. Este o maturizare forțată, pe alocuri brutală, în care Vera și Radu simt dorința unei ispășiri trans istorice fără de care gesturile, atitudinile și minciunile din trecutul familiei lor nu-și pot pierde din intensitatea lor dezastruoasă. Celor doi protagoniști li se alătură și ceilalți descendenți, iar această reuniune de familie aduce în prezentul scenic și în cel al protagoniștilor imaginile unui trecut compus, cu efectele lor de ecleraj ale prezentului, care acționează asemenea unor prisme optice care refractă micro și macro-istoria într-un joc al reconstrucției și al

recuperării. Punctul origo al acestor discuții familiale din planul prezent este reprezentat de Ana, bunica Verei, victimă a unei mentalități patriarhale și puritaniste absurde ce coincide cu ura antisemită a românilor conduși de Generalul Ion Antonescu. Fiind îndrăgostită de un evreu, student la medicină, Aaron, Ana nu își poate vedea propria iubire concretizată, din cauza contextului politic al celui de-al Doilea Război Mondial care îi îndoctrinează pe români să îndepărteze *jidanii* din sânul unei comunități creștine, normale. Aaron este, prin urmare, alungat din orașul în care studiază, devenind la rândul său o victimă a unui complot orchestrat de Matei, fratele Anei, care este un apărător înfocat al doctrinei eugenice, promovată de politica naționalistă a vremii. Dorind să-l regăsească pe Aaron, Ana sfidează obiecțiile fratelui său, obținând de la acesta informațiile necesare în schimbul renunțării la partea sa de moștenire. Încercările sale de al- găsi pe Aaron nu au efect, ci dimpotrivă, ajunge să fie violată de unul dintre apărătorii devotați ai legii. Acest eșec sentimental o va urmări pe tânăra femeie pentru tot restul vieții, convingându-se de faptul că nu va putea ieși de sub influența nefastă a mentalității patriarhale ce i-a lobotomizat familia, căsătorindu-se cu un bărbat pe care nu îl iubește și devenind astfel un element social conform cu exigențele impuse din exterior. Chiar dacă cel de-al Doilea Război Mondial se termină, tensiunile inter-etnice nu încetează. Suspiciunile, ura și paranoia generală continuă să fie o constantă care se potențează și cu instaurarea regimului comunist. Matei este încarcerat, iar fiica sa Eva este adoptată de Ana pentru a-i oferi șansa unei vieți normale, lipsite de stigmatul social al unor origini nesănătoase. Îndrăgostindu-se, la rândul ei, de un bărbat din afara țării, Eva devine și ea o victimă a unei noi doctrine, dar care iterează eșecul sentimental al mamei ei adoptive. Din neputința de a se împotrivi, din nou, unei societăți în care bărbatul face legea, Eva se va căsători cu un co-național și va face un copil, Radu, unul dintre protagoniștii centrali ai acestei piese. Chiar dacă Ana își găsește resursele interioare necesare pentru a-și continua existența până la sfârșit în sânul unei familii disfuncționale, având chiar și nepoți, (printre care se numără și Vera) Eva nu va putea accepta nedreptatea comisă la adresa ei și se va sinucide. Povestea pare să fi ajuns la sfârșit, dar aceasta, de fapt, tocmai începe prin intermediul Verei și al lui Radu, descendenții ingenui ai unei familii mincinoase, care scot la suprafață sordidețea propriei lor genealogii.

Departe de a fi doar o simplă ficțiune de tip saga a unei familii dezbinate de doctrinele politice succesive ale secolului trecut, spectacolul Alexandrei Badea este și o radiografie tranșantă, uneori cinică, a mecanicii terorii istorice, a unei Românii lobotomizate de exigențele unor regimuri violente. Autoarea ascunde, astfel, în subtextul spectacolului său și o componentă documentaristă ce problematizează chestiuni delicate legate de implicațiile (i)morale ale antisemitismului autohton ce a culminat cu pogromurile orchestrate de Generalul Ion Antonescu, de absurditatea puritanismului românesc ce a degenerat într-o vânătoare de vrăjitoare, responsabile pentru periclitarea *originilor sănătoase* ale unei Românii profunde, dar și de destinul tragic al femeii române, mereu umbrite de statutul bărbatului care și-a prezervat cu orice preț o imagine imaculată. Dacă primele două componente enumerate anterior funcționează ca un fel de adjuvante nucleului epic central, fiind un pretext necesar contextualizării istorice în care se petrece acțiunea, problematica destinului feminin reprezintă, în acest caz, centrul de greutate al spectacolului *Perfect compus*. Nu întâmplător, creația Alexandrei Badea se fundamentează pe imaginea a trei femei ce corespund fiecare a trei regimuri, perioade istorice succesive, trasând firul roșu al unei tragedii personale și istorice petrecute în România ultimei jumătăți de secol: Ana – victima politicii antisemite a celui de-al Doilea Război Mondial, Eva – victima regimului comunist și Vera – victimă a unei ignorante naționale și a unei mentalități occidentale capitaliste, dezumanizante ce vede în individ un robot lipsit de dorințe, pentru care munca în

interesul multinaționalelor este scopul suprem. Toate cele trei femei sunt elementele active ale acțiunii dramatice, catalizând în jurul lor poveștile celorlalți membri ai familiei. Principiul masculin este fie unul pasiv, fantomatic, slab aspectat, lipsit de voință proprie, fie un opozant pe plan personal, dar și o marionetă în mâinile unor păpușari politici invizibili. Dacă ar fi să acordăm un verb celor două principii masculin – feminin din spectacol, am spune că diferența dintre bărbați și femei se bazează pe dialectica lui *a fi* și *a părea*. Femeile sunt parte a propriului lor destin, sunt asumate în fața nevoilor emoționale dar și a celor sociale, politice, pe când bărbații par să treacă printr-o existență atât individuală, cât și colectivă ce nu le aparține. Iubirea este, de fapt, principiul activ care animă voința și curajul acestor trei ipostaze feminine atât de asemănătoare, deși aparținând unor epoci diferite. Cumva, una dintre mizele subtile ale acestui spectacol este aceea că istoria nu este decât o formă de ciclicitate absurdă, iar indivizii niște pioni care se împiedică de aceleași obstacole, iterând aceleași greșeli ale predecesorilor lor, sub auspiciile unui context politic aparent diferit. Antisemitismul, suspiciunile securității, principiile capitaliste sunt doar niște denumiri diferite ale aceluiași fenomen monstruos, represiv și reductibil, ce limitează libertatea de a acționa a omului. Fără nicio intenție calofilă de a portretiza instanțele feminine, Alexandra Badea pare a face aluzie la femeile atemporale ale evoluției umanității începând cu modul în care au fost surprinse în tragediile antice și până astăzi, care au avut, de fapt, menirea de a duce mai departe prin iubire, prin dăruire viața, frumosul și chiar adevărul, ele fiind contenitoarele motoarelor evoluției. Privind din această perspectivă, viziunea creatoarei acestui spectacol are și o dimensiune feministă, însă lipsită de principiile unui militantism ostentativ, prin care încearcă o reabilitare, dacă nu istorică, cel puțin estetică a figurilor feminine ce au întruchipat mult timp profilul victimei, a unei voințe machiste.

Poate chiar complexitatea acestui text multi-fațetat ce îmbină biografia de tip saga a unei familii cu incursiunea tranșantă în patrimoniul durerii al acestei țări, a făcut-o pe Alexandra Badea să opteze pentru o regie minimalistă, *curată* (lipsită de artificii spectaculare deconcertante, pentru a asigura, prin intermediul unei lumini estompate, a unor reflectoare ce decupează anumite secvențe narative și unui ambient sonor ce imprimă o atmosferă meditativă, dramatică și nostalgică ce îmbină compoziții originale cu piese emblematice preluate din repertoriul internațional specific epocii reprezentate), ce asigură un impact emoțional necosmetizat, fundamentat pe interacțiunea pur discursivă a personajelor. Adoptând mecanismul unui teatru de factură intimistă, creatoarea suprapune inteligent cele două planuri temporale (trecutul și prezentul) pe structura aceleiași spațialități: camera ce adăpostește procesul rememorării. Toată cinetica personajelor se produce la vedere: planul scenic este segmentat în două arii complementare, avanscena (ce privilegiază interacțiunile personajelor) și planul secund, ascuns de fâșii de material semitransparent și de oglinzi duble unde se adăpostesc proiecțiile imateriale ale indivizilor invocați. Începutul oarecum metaforic în care cele trei femei dorm sub un candelabru, în același pat (trei generații succesive, trei figuri feminine ce împart același destin) sintetizează retrospectiv nucleul sensibil al întregului spectacol. În afara acestui element de recuzită, totul este relativ, lipsit de o implicație simbolică. Personajele acționează natural, sugerând prin gesturile lor perimetre intime complementare, aceeași cameră sintetizând spații multifuncționale ce redau peregrinările femeilor cu scopul de a se elibera de povara propriei familii și a propriei țări. De altfel, această convenție a unui spațiu claustrant este sintetizată chiar de Vera la începutul spectacolului sub forma unei sufocări genetice, a unui puritanism ereditar ce condamnă (sub o formă oarecum proleptică) nebunia colectivă a unei Românii care a văzut în celelalte etnii o formă de amenințare la adresa propriei normalități. Spațiul liminar al oglinzilor este un element scenografic prin care se face tranziția dintre cele două temporalități – cea a

prezentului și cea a trecutului – prin care personajele văd în propria lor reflexia fie imaginea propriului călău, fie identitatea complementară ce răspunde chiar și dincolo de istorie, asemenea unui alter-ego trans-istoric, dorințelor celor mai intime. Acest paralelism istoric este asigurat de creatoare și prin optarea pentru o stilistică vestimentară sugestivă până în cele mai mici detalii pentru epoca reprezentată: de la rochia fluidă completată cu o coafura ce imita idealul de frumusețe interbelic a Anei la ținuta nonconformistă cu influențe hippie a Evei, arhitecta rebelă din perioada comunistă și până la ținuta contemporană a corporatistei Vera ce sugerează aproape sarcastic, prin non-culorile sale, *progresul în gol* al emancipării feminine din România. Tot astfel, aparatul represiv, opozanții care esențializează într-un singur personaj colectivitatea „apărătorilor legii" ce devin călăii indivizilor obișnuiți sunt întruchipați în spectacol după principiile gestuale, atitudinale și vestimentare ale contextelor politice aferente: soldatul responsabil pentru deportarea evreilor și securiștii în alb și negru ce incarnează, de asemenea, și complexele de inferioritate, frustrările sexuale ale unui popor desensibilizat. Atât soldatul naționalist, cât și cei doi securiști cinici și aparent manierați ipostaziază niște figuri dominatoare, aproape sado-masochiste, ce prezintă într-o manieră aproape grotescă dimensiunea barbară a sistemului punitiv autohton. Nu întâmplător, dreptatea este undeva la mijloc: binele național nu coincide cu binele individual în cadrul regimurilor opresive, iar datoria „morală" față de țară și clasa politică dominantă contravin principiilor emoționale, aspirațiilor intime și idealurilor erotice și profesionale ale personajelor.

Vrând să prezerve această miză sensibilă ce opune justiția colectivă cu justiția personală, Alexandra Badea optează pentru actori tineri ce redau contrastele comportamentale specifice personajelor sus amintite. Implozivi, aproape retractili, fără stridențe gestuale sau acustice, tinerii actori ai scenei sibiene reușesc să întruchipeze tipologii variate, personalizând o serie de măști reprezentative pentru epocile evocate. Astfel, în afara unui nucleu relativ redus de personaje care își păstrează o identitate constantă, actorii aduc pe scenă măști episodice variate ce iterează același principiu al ciclicității istorice, anticipat deja de nucleul textual.

Parte ficțiune, parte incursiune documentaristă în trecutul României, *Perfect*ul *Compus* al Alexandrei Badea este un experiment emoționant ce își propune să sensibilizeze atât publicul amator de drame, cât și spectatorul care, chiar dacă a depășit obscurantismul istoric impus de o Românie ce nu și-a recunoscut încă toate greșelile trecutului, vede în teatru o formă subtilă de terapie socială indispensabilă unui context socio-politic nevindecat complet.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

TWO DYSTOPIAN NOVELS: NINETEEN EIGHTY FOUR AND BRAVE NEW WORLD

Alina Maria Ungureanu

Lecturer, PhD, University of Pitești

Abstract: Totalitarianism as a form of government marked not only different societies, but it also created literary masterpieces. Among the writers that imagined the world ruled by totalitarian regimes, there can be mentioned Aldous Huxley and George Orwell, writers who were against this type of regime. Their novels envisioned the future in a prophetical way, criticizing the politics that were to come.

Keywords: totalitarianism, utopia, dystopia, society, technology.

Totalitarianism as a form of government marked not only different societies, but it also created literary masterpieces including poems and novels. Starting from the Italian fascism, Giovanni Amendola was the first to use the notion of totalitarianism as a system which was fundamentally different from common dictatorship. Among the leaders of such totalitarian systems, there can be mentioned: Benito Mussolini, Adolf Hitler and Joseph Stalin.

H.G.Wells, Aldous Huxley and George Orwell are some of the writers who imagined the world ruled by totalitarian regimes, writers that were against this type of regime as the last of them admitted in his essay entitled *Why I Write*: "The Spanish war and other events in 1936-37 turned the scale and thereafter I knew where I stood. Every line of serious work that I have written since 1936 has been written, directly or indirectly, against totalitarianism and for democratic socialism, as I understand it. It seems to me nonsense, in a period like our own, to think that one can avoid writing of such subjects." (George Orwell, *Why I Write*, in *Gangrel* (1947). Included in *Collected Essays, Vol. I*, and also *Decline of English Murder and Other Essays*, Penguin Books, 1965)

Huxley's *Brave New World* (1932) and Orwell's *Nineteen Eighty Four* (1949), two novels that can be considered predictions or even warnings, became relevant many years later. Both of them belong to the genre of utopian literature.

The term *utopia* is supposed to denominate any place or society considered perfect or ideal. It was originally coined by Thomas More in his book written in 1516. The term *dystopia* represents the antonym of utopia and refers to a bad place. The word dystopia, as it is recorded by the Oxford English Dictionary: "an imagined state or society in which there is great suffering or injustice, typically one that is totalitarian or post-apocalyptic" (https://en.oxforddictionaries.com/definition/dystopia), was first used in a parliamentary speech in 1868 by John Stuart Mill.

There were different opinions regarding the use of the term *dystopia.* Some of the critics used *anti-utopia* or even *cacotopia*, a term which Anthony Burgess considered more appropriate in the case of Orwell's novel, *Nineteen Eighty-Four*.

The grandson of "Darwin's bulldog", as Aldous Huxley's grandfather was nicknamed, came from an illustrious family that had deep roots in England's literary and

scientific tradition. The author of *Brave New World* mastered the English language just as well as the science and other fields of knowledge. This fact allowed Aldous Huxley to use the new scientific discoveries in his novels and essays in a way that only few writers of the time were able to.

At the age of 16, Huxley contracted an eye disease, keratitis punctate, which left him blind for a period. He partially recovered by using special glasses and, unable to pursue his career as a scientist or to fight in World War I, Huxley turned to writing. He succeeded in producing an impressive number of novels at an astonishing rate: *Crome Yellow* (1921), *Antic Hay* (1923), *Those Barren Leaves* (1925), *Point Counter Point* (1928), *Brave New World* (1932), *Eyeless in Gaza* (1936) etc..

Most of Aldous Huxley's works deal with philosophical and ethical subjects. *Brave New World*, which represents one of his important novels, contains the idea of a fictional future in which free will and individuality have been sacrificed in order to complete social stability: "Science has perfected a world which cannot be upset, for it is self-perpetuating, people live only because of science, and for them to deny their own maker is tantamount to denying their own existence. Henry Ford has replaced God, free love, marriage, test tubes, pregnancy. Literature has been abolished, history rewritten or forbidden to be discussed." (Miroiu M., *Lectures On Twentieth Century English Literature. Part One- Realism*, Centrul de Multiplicare al Universităţii din Bucureşti, 1969, p. 220-221).

A similar character is to be found in George Orwell's famous novel, *Nineteen Eighty-Four*. Throughout London, Winston can see posters showing a man gazing down over the words "BIG BROTHER IS WATCHING YOU." Big Brother is the face of the Party. The citizens are told that he is the leader of the nation and the head of the Party, but Winston can never determine whether or not he actually exists. In any case, the face of Big Brother symbolizes the Party in its public manifestation. The warmth of his name suggests his ability to protect, but he is also an open threat. Big Brother also symbolizes the vagueness with which the higher ranks of the Party present themselves. It is impossible to know who really rules Oceania, what life is like for the rulers, or why they act as they do. Winston thinks he remembers that Big Brother emerged around 1960, but the Party's official records date Big Brother's existence back to 1930, before Winston was even born.

"Outside, even through the shut window-pane, the world looked cold. Down in the street little eddies of wind were whirling dust and torn paper into spirals, and though the sun was shining and the sky a harsh blue, there seemed to be no colour in anything, except the posters that were plastered everywhere. The blackmoustachio'd face gazed down from every commanding corner. There was one on the house-front immediately opposite. BIG BROTHER IS WATCHING YOU, the caption said, while the dark eyes looked deep into Winston's own. Down at street level another poster, torn at one corner, flapped fitfully in the wind, alternately covering and uncovering the single word INGSOC. In the far distance a helicopter skimmed down between the roofs, hovered for an instant like a bluebottle, and darted away again with a curving flight. It was the police patrol, snooping into people's windows. The patrols did Free eBooks at Planet eBook.com not matter, however. Only the Thought Police mattered."(https://www.planetebook.com/free-ebooks/1984.pdf)

While Orwell wrote his novel after the society had suffered the tragic effects of the Second World War and during the struggle of the Cold War, underlining the role of technology in modern world, Huxley anticipated all these developments and seemed to prophesize the major themes and struggles that dominated life and society in the second half of the 20th century.

George Orwell, a name that represents the pseudonym of Eric Arthur Blair, was a representative journalist, political author and novelist who became famous for his captivating quotation: *Big Brother is watching you.*

Compared to Aldous Huxley, Orwell was born in India. He is the grandson of a wealthy plantation and slave owner. The writer's family moved to England and there, after earning a scholarship to Eton College, he met Aldous Huxley, who, besides the fact that taught him French, also had a great influence on his future writing. After graduating from Eton, George Orwell worked as a British Imperial Policeman in Burma. But because of his health problems, he returned to England and dedicated himself to writing. Among his well-known novels, there can be mentioned: *Burmese Days* (1934), *A Clergyman's Daughter* (1935), *Keep the Aspidistra Flying* (1936), *Coming Up for Air* (1939), *Animal Farm* (1945), *Nineteen Eighty-Four* (1949).

Last Man in Europe or as it was renamed *Nineteen Eighty-Four* was both appreciated and criticized by the reviewers of the time. The dystopian satire of totalitarian regimes and the prophesy on the downfall of humankind made *Nineteen Eighty-Four* a profoundly meaningful work.

Orwell's novel tells the story of a man named Winston who considers that he can deceive the system. He lives in Airstrip One, a place which was known as Great Britain, and is a member of the Party whose leader is Big Brother. The Party's most important slogans are: *War is peace*, *Freedom is slavery* and *Ignorance is strength*.

Winston was raised in a Party orphanage and was integrated into the system because he lost his parents during the Revolution. He works in one of the departments of the Ministry of Truth, which handles all Party publications and propaganda which are never questioned. Alongside the Ministry of Truth, there are three other ministries: the Ministry of Love, that has in charge all Party prisoners, the Ministry of Peace, which handles war and the Ministry of Plenty that manages the production of Party goods. All party members are watched with the help of a telescreen that is placed in everyone's house and which allows the Thought Police to listen to any of their conversations.

Winston meets Julia, who is also a rebel that can not accept the Party rules. They fall in love and their story seems to be the idyllic note that is totally in contrast with the nightmare vision of the novel. But, because Winston wishes for privacy, intimacy, freedom and love, he will be arrested and tortured in the famous *Room 101* till he becomes nothing more than *a sack of bones*, able to accept even the fact that 2+2=5. He will finally love Big Brother: *"He gazed up at the enormous face. Forty years it had taken him to learn what kind of smile was hidden beneath the dark moustache. O cruel, needless misunderstanding! O stubborn, self-willed exile from the loving breast! Two gin-scented tears trickled down the sides of his nose. But it was all right, everything was all right, the struggle was finished. He had won the victory over himself. He loved Big Brother."* (https://www.planetebook.com/free-ebooks/1984.pdf)

On the other hand, *Brave New World* deals not only with advanced technology that can control people's mind and spirit, but also with medical discoveries which can change the human destiny.

The novel opens in Central London Hatching and Conditioning Centre, where the embryos of five categories of castes: *Alpha, Beta, Gamma, Delta* and *Epsilon* are kept in bottles. The alpha embryos are those meant to become leaders and thinkers of the World State. The infants are programmed to like or dislike things like books and flowers, for example. In another room, there are children napping, children who are constantly hearing a voice that repeats a lesson in Elementary Class Consciousness. This voice can be compared

with the telescreens in Nineteen Eighty-Four, while the Director Mustapha Mond, one of the ten World Controllers, has almost the same role as Big Brother, trying to remove strong emotions, desires and human relationships from society.

While in *Nineteen Eighty-Four*, the control of human-beings was achieved by torture and permanent surveillance, in *Brave New World*, the same control is obtained by using *soma*, which is a kind of drug, or is maintained through technological inventions that start before birth and last until death. The strange thing in the World State is the fact that people do not grow old.

Lenina and Bernard, two of the main characters in the book go outside the World State, in the so-called Reservation, and are shocked to see how aged and ill are the residents there. They meet John, who tells them about his childhood, about his mother, Linda, how he was ostracized because of her behaviour and how, as a result, John was raised in isolation from the rest of the village. The boy wishes to see the other place and is finally taken from the reservation, but in the new world he becomes *the Savage*.

John can not understand life without art, science and religion, things without which human life is not worth living. Although he retreats to a lighthouse, people keep haunting him and not being able to adapt himself to the new world, after a one night's orgy, he finally hung himself: "*The door of the lighthouse was ajar. They pushed it open and walked into a shuttered twilight. Through an archway on the further side of the room they could see the bottom of the staircase that led up to the higher floors. Just under the crown of the arch dangled a pair of feet.*

«Mr. Savage!»

Slowly, very slowly, like two unhurried compass needles, the feet turned towards the right; north, north-east, east, south-east, south, south-south- west; then paused, and, after a few seconds, turned as unhurriedly back towards the left. South-south-west, south, south-east, east. " (http://www.idph.com.br/conteudos/ebooks/BraveNewWorld.pdf)

The writer needed to explain his novel and "the only way Huxley could give both absolute and relative meaning to his new world was through the introduction of a nonconformist specifically, an outsider from the world of the twentieth century, the Savage. In the Savage, he uses for ironic purposes a type traditional device- the introduction of a person into a completely foreign environment. Consequently, there is the immediate conflict between what the Savage expects and what he finds, between his assumptions and those of the society in which he finds himself."(Miroiu M., *Lectures On Twentieth Century English Literature. Part One- Realism*, Centrul de Multiplicare al Universităţii din Bucureşti, 1969, p. 221)

In fact, Huxley tried to reform the individual and not necessarily the society. But, as it is the case of *Nineteen Eighty-Four*, *Brave New World* is also a satire of the society. The same idea of destruction of all human truths, such as: love, friendship and personal connection is to be found in the two novels which are strongly related to Mussolini's idea who considered that the system politicized everything that was spiritual and human: *Everything within the state, nothing outside the state, nothing against the state.*

The main difference that the totalitarian regime imposes is related to how it tempts to control virtually all aspects of the social life: economy, education, art, science, the citizens' private life and morals.

Recalling Jonathan Swift's works, both Aldous Huxley and George Orwell can be considered masters of wit and satire, critically observing the politics of their time and prophetically envisioning the future. Their work represents a fragmentary portrait pieced

together only if we take into account the author's biography and some elements that belong to psychology.

BIBLIOGRAPHY

Alexander, Michael, *A History of English Literature*, Macmillan Press Ltd, 2000;
Miroiu Mihai, *Lectures on Twentieth Century English Literature. Part One- Realism*, Centrul de Multiplicare al Universităţii din Bucureşti, 1969
Parrinder, Patrick, *Nation &Novel. The English Novel from its Origins to the Present Day*, Oxford University Press, Oxford, 2006.
The New Pelican Guide to English Literature edited by Boris Ford, Vol 8. *From Orwell to Naipaul*, Penguin Books, 1983.
http://www.idph.com.br/conteudos/ebooks/BraveNewWorld.pdf
https://www.planetebook.com/free-ebooks/1984.pdf

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

YORUBA CULTURE AND THE IDENTITY OF THE POST-COLONIAL AFRICANISM

Daniela-Irina Darie

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: An important question confronting the African world and thought has been and continues to be how to preserve the quality of being African, at the same time "universalizing" the African mind, opening it to the Western answers. In order to shape its new identity, it must return to its basic tenets, from which it should proceed to a work of translation. It is imperious not merely to remember but to interiorize the Western worldview. In this act of creating a new Africanism, credit must be given to African mythos and to the oral tradition on which the first African writings were constructed, but at Barry Hallen, *op. cit. the same time, the anticolonial subjectivity, with its blindness to the fluidity of a changing world, must learn how to accept the influences of the colonial period. No society can exist alone, interactions create influences, and these influences contribute in shaping ever changing identities. In the land of Yorùbá people, the vast folk literature converts itself in other, meaningful forms in order to allow the implantation of new forms of expression. Our study aims to highlight the novel African literary identity, with a Western „touch", an openness to the Other, embedded in the awareness of the Yorùbá people, as an inseparable element of their mental universe.*

Keywords:African philosophy, Yorùbá culture, literary influences, African rituals, contemporary drama

As Henry James observed, in order to develop and "speak", literature needs the seed of cultural history, and the great leverage African literature has on the other "new literatures" (such as the Canadian, the Australian writings), is that such a work has been already done by the autochthonous civilizations, with autochthonous expressive means, oral tradition, visual artistry and the gesture as the archetypal language.

The great achievement of the African literary space is that it created a new literary fabric, intertwining the English tradition thread not passively assumed, but actively transforming it in a second voice of the African literary space.

Yorùbá culture fulfilled a major role in shaping the identity of post-colonial Africanism, an integrative role in an alienating acculturation transformed in a process of adaptation, the result of which is "the adjustment of the native culture with the foreign, the harmonization of two ways of life into a new entity."[1]

The aforementioned phenomenon is to be observed in the works of modern African writers, this flowing shift between Western expression and the indigenous one. Such a "shape-shifter" is Wole Soyinka, the Nobel winner of 1986, a weaver of languages and aesthetic provocations "who has absorbed such variety into his own rituals of transformation. (…) Soyinka's plays take up with relish so many theatrical styles and paradigms that they elude assessment from any narrow point of view."[2]

[1] Abiola Irele, *op. cit.*, p. 46.
[2] Thomas R. Whitaker,*Mirrors of Our Playing. Paradigms and Presences in Modern Drama*, in Bruce King (ed.), *Post-Colonial English Drama: Commonwealth Drama Since 1960*, New York: St. Martin's Press Inc., 1992. p. 186.

In our attempt, we will exemplify on the case of Soyinka as a merger between two dramatic systems and strategies of coping with the world: the Western one, internalized during his studies in Great Britain, and visible, among others, in his *A Dance of the Forest*, a version of Shakespeare's *The Tempest*, and his absurdist play *The Road*, with its endless waiting for destiny or human decision to happen, which bears the same mark of pointlessness as Beckett's *Waiting for Godot*, and the Nigerian one, embedded through his birth amidst Yorùbá culture, which penetrates all the strata of his multi-layered dramaturgy.

The fruitful core of Soyinka's most plays "is a multiform «abyss» or field of transformation"[3] at the border of our prosaic experience, an in-between state that could equally trigger destruction and creation. As Nietzsche prescribed the spiritual death of the myth, reducing them to non-engaged knowledge, Soyinka was determined to give life to the African dying myths.

And to this end, he approached dramatic forms of bridging communities in a quest for identity which would destroy and reinvent "our inner world of transition, the vortex of archetypes and kiln of primal images."[4]

As Rosa Figueiredo underlined, the implications of choosing the theatrical medium as a "dictionary" for translating man's journey through the abyss of meaning in order to recreate his post-colonial deities are

> […] metaphysical, as well as aesthetic (…). It (the journey) centred on a conception of the medium as ritual, the only means whereby societal or the collective consciousness could be impacted. Soyinka shared a Jungian concept of myth and ritual as the natural effluence of man's yearning for spiritual meaning in life. He understood ritual to denote the communicative aspect of culturally defined sets of behaviour or customs, a much wider interpretation of the term than that of Aristotle or Nietzsche"[5].

The actor becomes the researcher of the abyss and his ritualistic interpretation translates the new god by questioning the binary principle of earth and heaven, of underground and above ground and, at least in Soyinka's plays, allows their co-existence, their equally relevance as signifier and signified. The interpretation given to the myth ultimately depends on the experience of the "initiate" in its development. In the aftermath of the colonial period, the relation between myth and ritual finds itself perverted, and experience and the significance attached to it must rewrite their meanings.

The masks are endowed with the power to transform, "mesmerize" the wearer in a channel for godly will. In this state, the ritual "actor" becomes an *orisa*, possessed by the essences of the god the mask symbolizes. It is this escape that stops the flowing of time, in the Western sense of the word, suspending the transition of Ogun in-between the worlds.

The message of African theatre in general transcends the borders between myth and the realistic encounter in what Soyinka called "the fourth space". In this space, history becomes myth, and the godly figures become the judges of history, instead of their ahistorical supreme. This fourth stage, added by Soyinka to the three acknowledged African worlds – the world of the ancestors, the realm of the unborn, of the all-including possibilities, and the world of the living – is a space of coexistence, where the order of the humankind must be

[3] *Idem*, p. 187.
[4] Wole Soyinka, *op. cit.*, 1976, p. 36.
[5] Rosa Figueiredo, *The Drama of Existence: Myths and Rituals in Wole Soyinka's Theatre,International Journal of Arts and Sciences* 4(1): 105-113 (2011), www.InternationalJournal.org.

balanced on the requirement of a continuum. This continuum must be preserved in all the transitions between spiritual and material, and the signifier of this continuum and of the language of transition is the artist, who could provide one realist answer to postcolonial, and postmodernist, dilemmas.

The sum of intertwining modes employed and deployed by Soyinka as artistic expressions creates a "festival complex" which, more than their motivator, the supernatural realm, inform Soyinka's perspective and understanding of an African postcolonial theatre. Asserting the recovery of historical and mythical patterns and their translation in the language of the modern Western theatre, Wole Soyinka maintains, in his theoretical essay on drama, *Theatre in African Traditional Cultures: Survival Patterns*, that:

> Festivals […] offer the most familiar hunting ground (for the roots of drama). What is more, they constitute in themselves *pure theatre* at its most prodigal and resourceful. […] The level of organization involved, the integration of the sublime with the mundane, the endowment of the familiar with the properties of the unique… all indicate that it is to the heart of many African festivals that we should look for the most stirring expressions of man's instinct and need for drama at its most comprehensive and community-involving…[6]

And stretching out for the social motivator of drama, modern or ancient alike, Soyinka defines contemporary drama as "the contraction of drama, necessitated by the productive order of society…"[7]

The "ritual problematic"[8] becomes, in Soyinka's view, the only natural reaction to societal/individual crises in postcolonial Africa and, elaborating beyond, the drama of modern world.

In the aftermath of the ideological conflict triggered by the Western colonization, the first attempt of the African mind was at imposing its "individuality", in other words, its strangeness, its Otherness. But the scholar of the modern times must go beyond the differences, in order to answer to more fundamental questions, pertinent in any cultural space. One answer to such "collective" approach is provided by myth.

In *The Structural Study of Myth*, Levi-Strauss acknowledged the universality of the myth, in its essence, if not in its behaviour. Myth does not operate at the level of language, and it transcends "any considerations of style and idiom"[9] and "[w]hatever our ignorance of the language and the culture of the people where it originated, a myth is still felt as a myth by any reader anywhere in the world."[10] In transcending the language, myth refers only to perceptions of the world, and it assumes a mediating role, and devices, "e.g. a character in the story who enjoys mobility between mortal and immortal life, a medium of transfer from the natural to the supernatural world."[11]

It is this universality of cosmic events and their impact upon humankind, and their role in maintaining a balance, even if an illusory one, between history and the people affected by them, that elicits the keen interest of Soyinka's translation.

---

[6] Wole Soyinka, *Art, Dialogue and Outrage: Essays on Literature and Culture*, London: Methuen, 1993, p. 138.
[7] *Ibidem.*
[8] Biodun Jeyifo, *op. cit.*, 2004, p. 126.
[9] Isidore Okpewho, *Myth in Africa*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 45.
[10] Claude Lévi-Strauss, *The Structural Study of the Myth*, cited in Isidore Okpewho, *Myth in Africa*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 45.
[11] Isidore Okpewho, *op. cit.*, 46.

As Mircea Eliade wrote, "in festivals the participants recover the sacred dimension of existence, by learning again how the gods or the mystical ancestors created man and taught him the various kinds of social behavior and of practical work."[12]

And this is, in its essence, the manifesto translated by Soyinka's engagement of Yorùbá gods, rituals and worldview. The theatrical representation should be, and it is, in our author's understanding, a medium for sharing a common experience, an experience older than any denominated religion.

Without proposing the African mythos as the basic or as the unique source of ancient wisdom, Soyinka adheres to Eliade's unifying vision, professing:

> First, it was Christianity, but lately, and more assertively, Islam, that claims to be a total way of life, encompassing every aspect of human enterprise – ethics, aesthetics, jurisprudence, economics, engineering, healing sciences, etc. nothing is left to secular intelligence, no human development unforeseen, no attribute unregistered within the provenance of either faith.[13]

Myths are the voicing of wonder, the quests for what remains "sacred and eternal," to use Eliade's description, in the meaning of man's life and death. And theatre is the most adequate medium to channeling a rite of communion which serves, as Soyinka tried to demonstrate through his plays, as a "dictionary" translating the abstract answers.

The corpus studied proves that, in the context of "the cosmic totality," as Soyinka underlined, "myths arise from man's attempt to externalize and communicate his inner intuitions."[14] His works stand witness for the universality of an Ogun, Obatala or Shango, in their quest for informing humankind.

The principle we have tried to highlight and prove right based on Soyinka's deific plays is the principle of construction through deconstruction, a principle put to work in Soyinka's mythification-de-mythification of the ancient Yoruba myth of origin, indeed of any myth of origin. This principle gained universality, based on an acknowledgement of its prominence as a philosophy of being, from Euripides and Shakespeare to the modern era of Eugene O'Neill and Samuel Beckett.

The involvement of ancestral beings in the everyday life of the Yoruba motivates the circularity of time flow in African space. Here, Soyinka departs from the Western worldview, which assimilates time, therefore, history, with a linear flow. But in the mythic times, as in *The Bacchae of Euripides*, these perspectives coalesce in the shared experience of Ogun's ritual, egungun.

The language as a myth gives birth to a multivariate experience, so exhaustive or so "mystical," in Soyinka's approach, that the only means to achieve its understanding is to die, like the Old Man (*Madmen and Specialists*), because, as our author suggests, gods ate the only ones entitled to universality. Under the punishment of a stolen egungun and by the hands of a masked translator, dies the Professor (*The Road*), guilty of trying to find the unique answer into a unique religion: the attempt to arrest time.

[12] Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*, New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1987, p. 51.
[13] Wole Soyinka, *Not a "Way of Life," But a Guide to Existence*, in Wole Soyinka, *Of Africa*, New Haven-London: Yale University Press, 2012, p. 104.
[14] Wole Soyinka, *Myth, Literature and the African World*, *op. cit.*, p. 3.

The creed of Soyinka, it is our opinion, resembles the festivals of Nigeria, modern places of social and cultural interactions, but they still "retain, internally, their function as a mechanism of cleansing and renewal for Yorùbá community in Western Nigeria"[15].

A strong sense of community shapes the African worldview and transforms the individual in an active participant in the societal processes, which the writer must translate in "the ideal of social solidarity" (Kunene, xvi). This is the core of Soyinka's philosophy in *The Interpreters* and *Season of Anomy*, as in the works of Ngugi and Achebe, to name two of the most important African writers of the postcolonial period.

Another dimension of African culture, expressed in the works of major writers, including Wole Soyinka, is the sacred bond between the African and his land. The land is the place gods look upon, of birth and death that define the living, in other words, the ownership of a piece of land means respect, honor, human dignity. This is the reason why the departure from the land for the adventure of the city brings alienation, loss of meaning and moral decay.

The temporal dimension is relevant for African writing, for the cycle of death and birth creates the guideline in understanding the development of a character and his meaning. Far from being a static probing into the African psyche, they are based on a flow of ebbing waves, which always return to their matrix.

From these few features, far from exhausting the complexity of African culture, we may draw he conclusion that this culture is "more socialized than based on individual psychology" (Ojaide, 56). Maybe in this resides its deep humanism and hard-core belief in the future. Within this culture, the narrative constitutes one form in which African writers must voice the ordeals of their people. In *Myth, Literature, and the African World*, Soyinka defined such a "literature of a social vision":

> A creative concern which conceptualizes or extends actuality beyond the purely narrative, making it reveal realities beyond the immediately attainable, a concern which upsets orthodox acceptances in an effort to free society of historical or other superstitions, these are qualities possessed by literature of a social literature.

The creative act is not individual, maintains Soyinka, it is socially prone and needs to find its justification in the alteration of social mores. This is in keeping with the didactic valence of African art in general, but in Soyinka's case, it doesn't merely teach social values, it also calls for action in modifying them according to the new social realities.

An important aspect of Soyinka's writing, which can be recognized in all his works, is the accent on the need to create a literature, and by extension, a culture rooted in African myths, expressed through African ritual (masquerades, songs and dances), but not one transfixed by it.

The use of rituals and myths, which in Soyinka's plays such as *The Swamp Dwellers* or *The Road*, at least at a latent level, brings a form of closure, of aesthetic shift which provide the resolution of the dramatic conflict, in *The Interpreters* remains fruitless. The failure of the social factors – political, social, moral, or historic – continues to haunt the present-day Nigeria. The disillusion brought by the impotence of post-colonial state in embodying a firm national identity is amplified by disharmony, mediocrity elevated to the rank of originality, and the frustration of coping from a moral position with this failed attempt to a civilized state. And all these social markers justify Soyinka'sturn "to both modernist

[15]Wole Soyinka, *Ritual as the Medium: A Modest Proposal,African Affairs*, Vol. 96, No. 382 (Jan., 1997), pp. 5-23, published by Oxford University Press, http://www.jstor.org/stable/723748.

aesthetic strategies (a turning away from realism's linear narrative and triumphant closures) and to the ethical as a means of escaping the failure of politics". (Mathuray, 2014, p. 645)

Colonialism and its subsequent aftermath created a rich field of re-evaluations for the African culture. The products of this fragile and unsure material gave birth to "explorations of the rifts and continuities between oral and literate worlds and as interpretations of African societies which perform contesting and contested inter-textual and *intra*-textual evaluations." (Kanneth, 21).

The masks of the Yoruba theatre should fall without the fear that the two worlds colliding in the past will embrace trajectories to divergent universes. Soyinka's Africa claims recognition, and its writers will write not only about the "famished" road between Africa and the rest of the world, but about a way and the means of bridging these universes together in a perspective that promises the resources of that beautiful hybrid Africa Soyinka militated for.

BIBLIOGRAPHY

Amkpa, Awam. *Theatre and Postcolonial Desires*, London: Routledge, 2004.

Ashcroft, Bill, McGonegal, Julie. *Literature for Our Times: Postcolonial Studies in the Twenty-First Century,* Amsterdam: Editions Rodopi BV, 2012.

Coetzee, P.H., Roux, A.P.J. *The African Philosophy Reader*. 2nd edition, London: Routledge, 2003.

Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*, New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1987

Figueiredo, Rosa. *The Drama of Existence: Myths and Rituals in Wole Soyinka's Theatre,International Journal of Arts and Sciences* 4(1): 105-113 (2011), www.InternationalJournal.org.

Irele, Abiola F. *The African Imagination. Literature in Africa and the Black Diaspora,* New York: Oxford University Press Inc., 2001.

Kanneh, Kadiatu. *African Identities. Race, Nation and Culture in Ethnography, Pan-Africanism and Black Literatures,* London/New York: Routledge, 2002.

Lane, Richard. *The Postcolonial Novel (Polity Themes in 20th and 21st Century Literature,* Oxford: John Wiley and Sons Ltd., 2006.

Mathuray, M. „Intimacies between men: modernism, African homosexualities and masculinist anxieties in Wole Soyinka's The Interpreters." *Journal of Postcolonial Writing* 50.6 (2014): 635-647. 24 05 2014, http://dx.doi.org/10.1080/17449855.2014.929294.

Ogede, Ode. *Intertextuality in Contemporary African Literature. Looking Inward,* Lanhgam: Lexington Books, 2011.

Okere, Theophilus, ed. *Identity and Change*, Nigerian Philosophical Studies, I. Cultural Heritage and Contemporary Change. Series II. Africa, volume 3. Washington, DC: The Catholic University of America, 2009.

Okpewho, Isidore. *Myth in Africa*, Cambridge: Cambridge University Press, 1983

Soyinka, Wole . *Of Africa*, New Haven-London: Yale University Press, 2012

Soyinka, Wole. *Ritual as the Medium: A Modest Proposal,African Affairs*, Vol. 96, No. 382 (Jan., 1997), pp. 5-23, published by Oxford University Press, http://www.jstor.org/stable/723748.

King, Bruce (ed.), *Post-Colonial English Drama: Commonwealth Drama Since 1960*, New York: St. Martin's press Inc., 1992.

Williams, Patrick, Chrisman, Laura (eds.). *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: A Reader*, Harlow: Longman, 1994.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

IDENTITY AND FAILURE IN KAZUO ISHIGURO'S WHEN WE WERE ORPHANS

Ana Maria Hopârtean

Lecturer, PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Identity in Ishiguro's "When We Were Orphans" is deconstructed through the main character who fails to write his text in the context in which he is cast. Banks is, beyond doubt, the Quixotic detective who cannot define himself through his mission – for he fails at it – or his family – for he is orphaned. More than that, he fails at establishing himself in the present through his past, for he has doubtful perceptions of nation and nationality. Finally, Banks is unreliable as a narrator as well, as the only access the reader has to his feeble identity is through his memory.

Keywords: identity, failure, crisis, detective, orphan, his story, history.

Shortlisted for the 2000 Man Booker Prize, "When We Were Orphans" [1] is possibly one of Kazuo Ishiguro's least discussed novels. After an experimental break with "The Unconsoled" [2], Ishiguro returns to a familiar scene for readers of his earlier work. Identity, self-awareness, the burden of duty, memory and nostalgia are revisited in "When We Were Orphans".

Set in the inter-war period, the novel is profoundly postmodern, for it can be read as an attempt to define personal identity by rearranging bits and pieces of history and national identity. "When We Were Orphans" undermines the "grand narrative" [3] by dismantling history as a macro-narrative and focusing on the perspective of Banks, the main character. Unsurprisingly placed between East and West, Banks starts as the English boy born at the beginning of the 20th century in Shanghai's International Settlement. His best friend was the Japanese boy Akira with whom he used to enact complex detective dramas. Although now a grown man, he never really grows out of this detective persona, identifying himself with this role, just like Stevens in "The Remains of the Day"[4]was the embodiment of the butler or Ryder in "The Unconsoled" - the failed messiah of a displaced community. What sets off his vocation is the traumatic disappearance of his parents at the age of nine. The orphan Banks is sent to his "home", i.e. England, where he attends the best schools and is supported by his aunt. Although the reader cannot quite fully trust Banks as a narrator, it is quite apparent that Banks never fits in and, just like Stevens, is prone to emotional restraint. His relationship with Sarah Hemmings is always in the shadow of his obsession with his duties, just like Stevens could never quite get beyond his dignified butler role to express his feelings to Miss Kenton. In the end, much like all Ishiguro's characters, Banks fails, seeks consolation and concludes in a pseudo-optimistic tone.

In an interview with Suzie Mackenzie [5], Ishiguro says that "When We Were Orphans" started with two ideas. The first is that of the metaphor of orphans, "which refers to that moment in our lives when we come out of the sheltered bubble of childhood and discover that the world is not the cosy place that we had previously been taught to believe. […] Even when we become adults, something of this disappointment, I think, remains." The other metaphor is that of detection. What a detective does is to basically to restore the order of a trouble world by using his brain and skills, by doing, in the end, his duty. The deeper

psychological reality that Ishiguro addresses through this metaphor is people's need to believe that the world can be repaired, that there are solutions in the context following World War I and preceding World War II. "I had the image of such a detective let loose in the modern world, still with the idea that he can counter evil by these methods. And how absurd it would look going round with a magnifying glass trying to stop the second world war. And the comic possibilities of that" [6], Ishiguro continues in the same interview.

The detective meant to undo the orphan spell becomes even more significant in the larger context of national identity. By trying to work his detective magic and narrating this process, Banks is re-defining his identity against the wider background of national identity. At a certain point in the book the child Banks asks his uncle: "How do you suppose one might become more English?" [7] The man replies that "mongrels" like Banks, growing up in the midst of many cultures, may be lucky enough to exist outside traditional affiliations, and even may bring an end to war. Then he corrects himself: "People need to feel they belong. To a nation, to a race. Otherwise who knows what might happen? This civilization of ours, perhaps it'll just collapse. And everything scatters, as you put it" [8]. Banks concludes the dialogue by asking his uncle if he could "copy" him, that is assume his identity by assuming the national identity that his uncle seems to be more at home with.

National and personal identity appear as deeply interrelated. It is not possible to conceive one without the other and this interdependence is fertile ground for further psychological insights. Banks's story, *his story* is suddenly more relevant in the context of *history*. By using a multicultural setting, Ishiguro sets the scene for exploring the individual caught between two worlds: a real and an ideal one. The transition between the two is made by using nostalgia as a longing for a better world. "Nothing wrong with nostalgia" says Ishiguro. "It is a much-maligned emotion. The English don't like it, under-rate it, because it harks back to empire days and to guilt about the empire. But nostalgia is the emotional equivalent of idealism. You use memory to go back to a place better than the one you find yourself in. I am trying to give nostalgia a better name." [9] Nostalgia for a history that we did or did not experience or nostalgia for our own individual past that could or could not have been different are all instruments that Ishiguro uses to investigate his character's identity.

When leaving Shanghai for England, which is supposed to be Banks's home now, the colonel on the ship tries to cheer him up, to which the boy reacts: "It was this last remark, this notion that I was 'going home', which caused my emotions to get the better of me for – I am certain of this – the first and last time of the voyage. Even then, my tears were more of anger than sorrow. For I had deeply resented the colonel's words. As I saw it, I was bound for a strange land, where I did not know a soul, while the city steadily receding before me contained all I knew. Above all, my parents were still there, somewhere beyond that harbour, beyond the imposing skyline of the Bund, and wiping my eyes, I had cast my gaze towards the shore one last time, wondering if even now I might catch sight of my mother – or even my father – running to the quay, waving and shouting for me to return. But I was conscious even then that such a hope was no more than a childish indulgence. And as I watched the city that had been my home grow less and less distinct, I remember turning to the colonel with a cheerful look and saying: 'We should be reaching the sea fairly soon, don't you think so, sir?'" [10]

The absence of parents gives even greater emphasis to the identity search. Being an orphan reflects, in the end, the incapacity to trace back one's origins, one's past and in the end one's identity. As children, Banks and his Japanese friend Akira, talk about not being "enough English" or "enough Japanese" and how this may have caused their parents to distance themselves from them. It is quite irrelevant that the entire episode could be just one

of Akira's imaginings. But just as Banks being unreliable as a narrator does not take away from the reality of his inner travels, it is precisely the subjective nature of these unreliable characters/ narrators that presents interest while trying to make sense of their identities. What matters in this particular interaction is how the children relate national identity to their personal matters, namely their relationship with their parents: "'I know why they stop. I know why.' Then turning to me, he said: 'Christopher. You not Englishman.' When I asked him to explain this, he once more looked at the ceiling and went quiet. I too rolled on my back and followed his example of staring at the fan. He was lying a little way across the room from me, and when he spoke again, I remember his voice sounded oddly disembodied. 'It same for me', he said. 'Mother and Father, they stop talk. Because I not enough Japanese.' As I may have said it already, I tended to regard Akira as a worldly authority on many aspects of life, and so I listened to him that day with great care. My parents stopped talking to one another, he told me, whenever they became deeply unhappy with my behaviour – and in my case, this was on account of my not behaving sufficiently like an Englishman. If I thought about it, he said, I would be able to link each of my parents' silences to some instance of my failing in this way. For his part, he always knew when he had let down his Japanese blood, and it never came as a surprise to him to discover that his parents had ceased talking to one another" [11].
Apart from building on the above mentioned unreliability of characters by using the children's distorted yet honest perceptions, Ishiguro takes this entire search for identity even further by having Akira and Banks not want to go back to their native countries. Akira and Banks seem to have made up their minds about the place they belong to: "'Old chap!' he said. 'We live here together, always!' 'That's right', I said. 'We live in Shanghai for ever.' 'Old chap! Always!'" [12]

As an adult, Banks retreats so much to his inner world that *his story* is almost set in stark contrast with *history*. He builds his entire life around the idea of going back to the sacred place of his childhood and reconstructing it by finding his kidnapped parents. As World War II looms, he hardly cares about anything apart from his own issues. He expects everybody to help him solve his case, i.e. his personal case, and forget about the critical political situation. His heated exchange with the police lieutenant reveals his self-centredness, his unawareness of more stringent political matters and inability to place himself in the wider net of the world. In the end, just like Stevens from "The Remains of the Day", he refuses to take responsibility for his position in that particular historical context and thus allows power relationships that are not beneficial to the world as a whole: "I know full well what you've been thinking all this time, Lieutenant! I could see it in your eyes. You believe this is all my fault, all this, all of it, all this terrible suffering, this destruction here, I could see it in your face when we were walking through it all just now. But that's because you know nothing, practically nothing, sir, concerning this matter. You may well know a thing or two about fighting, but let me tell you it's quite another thing to solve a complicated case of this kind. You obviously haven't the slightest idea what's involved. Such things take time, sir! A case like this one, it requires great delicacy. I suppose you imagine you can just rush at it with bayonets and rifles, do you? It's taken time, I accept that, but that's in the very nature of a case like this. But I don't know why I bother to say all this. What would you understand about it, a simple soldier?" [13]

Banks is undermined not only by being turned into this sort of Quixotic detective, more or less alone in his failing struggle to reset order in his chaotic world, but also by being unreliable as a narrator. The identity of the main character is perceived as made up, re-constructed through the lens of the narrator's fragmented memory, which is the only way to access his past identity. The scenarios he builds, the illusion of being an omnipotent detective

capable of putting an end to all evil, the sense of duty, his childhood memories, the anxiety that he may not be a good enough Englishman, the guilt for his parents' disappearance – all these bits and pieces make up Banks's identity. By recalling his past, Banks attempts to gain control over this identity. However, it is too fragile, artificially built on binary oppositions (good/ evil, childhood/ maturity, past/ present) for it to be authentic. It becomes impossible to simply delete the evil and to restore order, Banks fails to achieve his purpose, to get out of his shell, his idealism and naivete. He lives in a bubble and even when he tries to get out, he is so overwhelmed with nostalgia that he almost comes across as a ridiculous character.

Just like Stevens or Ryder, Banks fails at what he is. Identity is a powerful metaphor which, if deconstructed, can bring down an entire world with it. For it is not just Stevens, Ryder or Banks that fail in Ishiguro's novels. Ultimately, Ishiguro questions the whole idea of society needing redemption in "The Unconsoled" and the entire notion of Englishness in Stevens's and Banks's case.

BIBLIOGRAPHY

K. Ishiguro, "When We Were Orphans", Vintage, 2001.
K. Ishiguro, "The Unconsoled", Faber and Faber, 1995.
J. F. Lyotard, "The Postmodern Condition: A Report on Knowledge", Minneapolis: University of Minnesota Press. p. 37, 1984.
K. Ishiguro, "The Remains of the Day", Faber & Faber, 1989.
S. Mackenzie, "Between Two Worlds". In The Guardian. Retrieved from https://www.theguardian.com/books/2000/mar/25/fiction.bookerprize2000 on 11/26/17
S. Mackenzie, "Between Two Worlds". In The Guardian. Retrieved from https://www.theguardian.com/books/2000/mar/25/fiction.bookerprize2000 on 11/26/17
K. Ishiguro, "When We Were Orphans", Vintage, p. 45, 2001.
K. Ishiguro, "When We Were Orphans", Vintage, p. 46, 2001.
Mackenzie, S. "Between Two Worlds". In The Guardian. Retrieved from https://www.theguardian.com/books/2000/mar/25/fiction.bookerprize2000 on 11/26/17
K. Ishiguro, "When We Were Orphans", Vintage, p. 18, 2001.
K. Ishiguro, "When We Were Orphans", Vintage, p. 44, 2001.
K. Ishiguro, "When We Were Orphans", Vintage, p. 67, 2001.
K. Ishiguro, "When We Were Orphans", Vintage, p. 148, 2001.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE INNER WORLD OF NOVEL CHARACTERS IN 1848 ROMANIAN LITERATURE

Sanda Pădureţu, Angelica Căpraru

Assist. Prof., PhD, Assist. Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca

Abstract: The typological cut-out on the body of texts of the pioneers of the Romanian novel reveals recurring scenes, among which the permanent recourse to the personal values of the characters, either by expressing cultural tastes, political choices or evoking the intellectual path. In the episodes of the bookish training of certain characters in the Romanian first novels, they capture their metatextual character to suggest a background for the subsequent evolution of the hero's main character traits. The novels of our first modernity feature a rich female typology. When the female presence takes the stage, she benefits from the attention of both the male characters and the narrator as well, who abandons the epic to make room for the detailed description. It is a commonplace assertion that the omniscient narrator knows everything about his character, but this minimal rule of the homodiegetic narrative is verified in the fabric of the text: nothing escapes, no detail is unknown from thought to future evolution. From a typological point of view, the male character seems to belong to one of the two major categories: either that of the old rich man, for whom both love and marriage are a commodity, or the one of the fashionable young man who reminds us, in a degraded and prosaic way, of the myth of Don-Juan.

Keywords: typology, novel, metatext, narrative, myth

Construirea interioară

Decupajul tipologic realizat asupra corpusului de texte ale "pionierilor romanului românesc"[1] relevă "scene" recurente, printre care se situează și cea a recusului permanent la sistemul de valori personale ale personajelor, fie prin exprimarea gusturilor culturale, a opțiunilor politice sau a evocării parcursului intelectual.

Ca tip de descriere tematizată, portretul lui Alecu Șoricescu din romanul omonim al lui Ion Ghica[2] este creionat în prelungirea *fizilogiei* și a *caracterului*, specie pe care Ghica a cultivat-o și în alte scrieri ale sale. Chiar dacă portretizarea începe prin ilustrarea unei direcții ce va deveni emblematică pentru scriitorii timpului, "știința" fiziognomoniei („gros, rumen și cu păru scurt", „plete lungi, obraz palid"), aceasta este repede abandonată în favoarea reprezentării caracterului al personajului prin individualizare psihologică.

Reperul intertextual este prezent aici prin reflexul auctorial de invocare a numelor celebre ca repere ale gustului și ca validare a opțiunilor estetice ale personajului, atât prin reflectare în plan muzical, cât și în cel literar. Următorul fragment dezvăluie tinerețea boemă a lui Alecu Șoricescu, trăită în admirația tenorilor italieni, a artiștilor lirici francezi și italieni, a tragedianelor franceze, a scrierilor lui Hugo și Dumas, a dramaturgilor clasici Corneille și Racine, a iluministului Voltaire. Preferințele sale culturale eclectice sunt propagate și în domeniul muzicii: admiră deopotrivă compozitori clasici și romantici (pe clasicul Mozart, pe

[1]Șt. Cazimir (ed.), *Pionierii romanului românesc*, antologie, text stabilit, note și prefață de Șt. Cazimir, Ed. Pentru Literatură, București, 1962
[2]Ion Ghica, *[Istoria lui Alecu Șoricescu]* și *[Istoria lui Alecu]*, în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.*, p.3-21

Beethoven cel tranzitoriu între clasic și romantic, dar și pe romanticii Weber, Rossini și Verdi):

Formula retorică exclamativă prin care personajul își începe istorisirea, construită însă în registru negativ, pentru a evidenția distanța dintre cele două "euri" ale sale (cel din tinerețe și cel de acum) introduce un alt element stilistic în această construcție: paralela, ca "alternativă mai rafinată a portretului multiplu".[3] Funcția ei curentă este aceea de a crea disimilitudinea, de a sublinia diferența dintre două portrete într-un fragment descriptiv. Aici se materializează în contrastul dintre tânăr și matur, naiv și viclean; prin introducerea coordonatei temporale în descriere construiește, invocând distanța ce sugerează trecerea timpului, două portrete în oglindă, metamorfozate, ale aceluiași personaj:

„- Nu, prietene! Nu am fost totdauna negustor de grâu! Ăsta pe care mă vezi n-am fost tot gros, rumen și cu păru scurt; eu am avut plete lungi, obraz palid, am aplaudat și am șuierat pe Basadonna[4], pe Nourrit[5], pe Malibran[6] și pe Ronzi[7]; am suit pe Victor Hugo și pe Dumas până la ceruri și am afundat pe Corneille, Racine și Voltaire până în fundul tartarului, de unde d-abia geniul dramatic al lui Rachel[8] a putut să-i scoată; am grămădit pe Mozart, Beethoven ,Weber și pe Rossini și am făcut piedestal lui Verdi, care suflă mai toți din trâmbițe și bate necontenit din tobe."[9]

Ghica prezintă un erou individualizat, dar îl încadrează într-o tipologie umană universală, realizând astfel combinația dintre fiziologie și portretul personalizat.

Mult mai personalizat este portretul său din tinerețe. Evocarea parcursului intelectual se face din perspectiva rememorării cărților canonice, ca raportare la memoria culturală. Povestea vieții sale începe din frageda copilărie, a crescut cu învățători privați, lecturile formatoare au fost din Xenofon, Plutarh și Homer:

"Din frageda mea copilărie, tatăl meu m-a crescut necontenit cu învățători bine plătiți; zece ani am cetit pe Xenofont, am fost prieten și antuziast de toți oamenii lui Plutarh, am fost față la toate întâmplările războiului Troii; zece ani nu am lăsat pe Ahil de lângă mine, zece ani am călătorit cul Ulis. Îți mărturisesc păcatu: pe Virgilie nu-l puteam suferi; parcă-mi spunea inima că într-o zi o să fiu sătul de plug și de albine. Trei ani d-a rându eu am făcut engomin (engomin – discurs laudativ) și am sorcovit pe vodă la Sfântul Vasile.

La vârsta de paisprezece ani eram foarte mulțumit de mine și îngâmfat de mândrie. Dascălul elin declarase că nu mai avea ce să mă învețe și că isprăvisem cartea. (...) Atunci, trecând într-o zi prin Șărban Vodă cu un vătaf al tată-mio cu care mă trimitea la plimbare, am auzit o gălăgie la o fereastră și m-am oprit: o mulțime de glasuri striga în cadență: "Buche, as, ba, buche, es, be" ș.c.l. Mentorul meu îmi explică că acolo se învață carte românească. Numai atunci am făcut descoperirea că este o carte românească și că acea limbă pe care o vorbeam din copilărie se poate și scri. După câteva săptămâni scriam românește și urmam clasurile la Sf. Sava. De curând se orânduise un director atunci venit din țări streine și care în duhul meu era mai presus de Platon și Arhimed."[10]

O acoladă descriptivă menționează repere simbolice. Astfel, ocheanul din biroul directorului școlii îl reprezintă indirect - în virtutea unei corespondențe analogice din

[3]Mihaela Mancaș, *Tablou și acțiune. Descrierea în proza narativă românească*, Ed. Universității din București, 2005, p.48
[4]*Giovanni Basadonna (1806-1850)* – tenor italian
[5]*Adolphe Nourrit (1802-1839)* – artist liric francez, creator a numeroase roluri
[6]*Maria-Felicia Garcia de Malibran (1808-1836)* – artistă lirică franceză
[7]*Giuseppina Ronzi de Begnis (1800-1853)* – artistă lirică italiană
[8]*Elisa Félix Rachel (1820-1858)* – tragediană franceză
[9] Ion Ghica, *op.cit.,* în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.3
[10]*Ibid.,* p.4

imaginația elevului de atunci - pe profesorul său care urma să fie de bun augur pentru țară, „socotind că acel domn era să prefacă țara cu totul, întorcînd-o ca în ochean". Repartizat în clasa întâi filosofie el învață geometrie, algebră, silabirea latină, începuturi de limbă franceză, începuturi de desen linear (orice în afară de filosofie, după cum remarcă cu nedisimulată ironie Alecu Șoricescu):

"(…) curiozitatea mea fu zgândărită de o mulțime de obiecte ce nu văzusem niciodată până atunci; am petrecut acel ceas de anticameră uitându-mă printr-un ochean înfipt într-un picior cu trei craci, obiect care trăsese băgarea mea de seamă mai mult decât celelalte; când, ce să văz? Biserica din mijlocul curții, întoarsă cu turnu în jos, oamenii umbla cu picioarele în sus, pe orice puneam ochianu să întorcea cu josu în sus; mai pe urmă, multe întâmplări ale petrecerii mele în Sf. Sava le atribuiam efectului acelui ochean (...) socotind că acel domn era să prefacă țara cu totul, întorcând-o ca în ochean. După ceva vreme am aflat de la un profesor că clasul în care mă așăzasem era clasul întâi de filozofie; acolo toate să învăța: geometrie, algebra, silabirea latină, începuturi de limba franceză, începuturi de desen linear, afară numai de orice să atinge de filozofie. După un an de petrecere într-acea școală, iarăși isprăvisem cartea și mă dedea profesorii afară din școală încoronat de lauri și încărcat de premii. Împlinisem șaisprezece ani."[11]

Abandonarea idealurilor în defavoarea ambițiilor materiale este exprimată în termeni culturali, de renunțare la arhetipuri formatoare, la repere culturale fundamentale. Termenii primi ai antitezei se construiesc în sintagme eclesiastice, pentru ca lor să li se opună universul laic, decăzut, o lume care s-a despărțit de idealuri și a cărei valoare supremă este banul: *"tot sfântul foc în mine se prefăcuse în dăşărtăciune, toată ambiția mea ajunsese a fi să dobândesc o vorbă bună de la un boier mare. Toți oamenii cei mari de la Socrat și până la Hristos, toți marturii libertății de la Hristos și până în zilele noastre nu mai prețuia la ochii mei cât un boier cu barbă. Eu, care când mi-a vorbit Fourier*[12] *pentru întâiași dată, m-a luat un frig din tălpi, mi s-a suit prin tot trupul până ce s-a grămădit în creștetul capului, eu care m-am simțit fericit și mândru când m-a inițiat acest om la secretele sistemei sale, întocmai ca maica mântuitorului când i-a zis îngerul domnului să se bucure, am aflat atunci, de la un prieten care mai păstra încă iluzii, că murise Fourier, fără ca această veste să-mi aducă cea mai mică turburare, atât eram de preocupat (...)"*[13]

Personajele romanului *Tainele inimei* de M. Kogălniceanu sunt introduse în scenă într-o ordine deloc aleatorie, fiind descrise în funcție de rolul principal sau secundar care le este atribuit în cadrul narațiunii.

Dezvăluind la tot pasul mecanismul de construcție al povestirii, autorul se oprește cu predilecție asupra poziției, figurii și caracterului acestora, dând întâietate studiilor și parcursului lor intelectual. Un punct de vedere interesant este surprins de Liviu Papadima, care citește secvența recurentă a parcursului formator al personajelor din romanele perioadei, în termeni de dificultate a "tranzactării contactului", a identificării cititorului vizat în scrierile vremii. Pornind de la dificultatea stabilirii globale a publicului epocii, a preconizării sau nu a unui public cititor avizat, criticul apreciază ca prozatorii perioadei au parte de o receptare contradictorie: "Apărătorii duhului național îi ceartă pentru imitația frivolă a lustrului

[11] *Ibid.,* p.5
[12] *Fourier* – socialist utopic francez.A pledat pentru o reconstrucție a societății bazată pe asociațiile comunale de producători cunoscute ca *phalanxes*.Sistemul său poartă numele de *fourierism.* (***, "Charles Fourier", http://www.britannica.com/EBchecked/topic/215092/Charles-Fourier, accesat la 3.04.2013. Istoria românească înregistrează organizarea de către Teodor Diamant a unui *falanster* la Scăieni în 1835, experiment social eșuat în mai puțin de un an.
[13] Ion Ghica, *op.cit.*, p.3

apusean și pentru disprețul arătat valorilor autohtone, apologeții propășirii îi laudă pentru menirea lor de eroi civilizatori".[14] Transpusă în planul scriiturii, această circumstanță culturală, va da naștere unor artificii descriptiv-narative precum în situația de mai jos, în care "se întâmplă și ca procuror și avocat să fie una și aceeași persoană. Contrastul pilduitor dintre Leșescu și Stihescu, desemnați ca eroi principali pentru romanul lui Kogălniceanu, *Tainele inimei*, e dublat de un cuplu antinomic de rang secund, spre a preveni eventualele concluzii privind tabăra "bunilor" și pe cea a "răilor" ".[15]

Dacă lui Măcărescu capitala Franței i-a oferit o diplomă de la "*facultatea dritului de Paris"*, precum și "*un drum sigur și hotărât de la întoarcerea sa în țară"*, în schimb vărului său i-au surâs *"în orașul periciunei"* studiile „*asupra cei mai frumoase jumătăți a neamului omenesc"*, astfel că "vrednicul boier moldovan"care-i este tată îi va întrerupe acestuia traiul boem parizian, prin rechemarea acasă a rătăcitului:

"*Cel dintâi trei era: un advocat* ***ce-și făcuse studiile la facultatea dritului de Paris****, numit N. Măcărescu, băiat bun, prieten nefățarnic, lipit îndatoririlor sale, urmând un drum sigur și hotărât de la întoarcerea sa în țară,* ***cu mai mult spirit decât mulți carii se socotea mai înțelepți decât dânsul****, iubind a fi epigramatic, însă pururea cu gust și cu măsură. Al doilea, un văr al lui,* ***studiant de umanități în Paris****, care însă* ***în loc de-și face studiile în cărți pulberoase, preferasă a le face asupra cei mai frumoase jumătăți a neamului omenesc.*** *Pentru aceea tatăl său, vrednic boier moldovan, rechemase pre fiiul său din orașul periciunei, cum îi plăcea să numească Parisul, și, aducându-l în țară, îl luă cu dânsul în ținutul Fălciului, unde îi dădu moșia părintească spre căutare. (...) Al treile era fiiul unui cinstit și bun (...) soldat al lui Napoleon, care (...)* ***deschizând cel întâi institut franțez, formă o generație întreagă, contribuind mai mult decât oricare altul a răspândi în Moldova limba, literatura și ideile măreței sale patrii****."*[16]

Referindu-se la episoadele formării livrești ale anumitor personaje din romanele începuturilor, Liviu Papadima surprinde "caracterul metatextual" al acestora, "vrând să sugereze un fundal de referință pentru evoluția ulterioară a principalelor trăsături de caracter ale eroului".[17]

Adaptând mimetismul social propriilor necesități și posibilități, educația pe care un boier de țară retrograd, habotnic și plin de prejudecăți alege să o ofere fiului său devine semn al naturii și poziției personajului patern, dar și al devenirii fiului:

"*- Cuconașul însă era acuma mare și nu știa nici buche; vornicul se sfătui cu vorniceasa de cele ce ar trebui să facă.* ***Să-l deia la vreun pensionat****?* ***Nu puteau înțelege cum de fac părinții una cât asta, căci la pensionate nu se-nvață*** *– așa aflaseră d-lor -* ***religia ortodoxă, și ele-s ținute mai toate de nemți păgâni care nu duc băieții niciodată la biserică, nici postesc, nici se-mpărtășesc de 4 ori pe an, precum face vornicul, după ce dă vro câteva sărindare și trimete la biserică colivă vro câteva zile!...Ei se hotărâră să nu-l deie nici la vro școală publică, căci nu se cuvine, zicea vorniceasa, ca un fiu de boieri să-nvețe cu toți fiii de ciobotari și de cojocari!*** *Nu mai rămăsese alt mijloc de a educa pre Tăchiță decât* ***de a-i tocmi un dascăl în casă****. Cucoana însă* ***pretindea ca să-l trimită înăuntru***[18]*; boierul susținea că* ***nu, căci l-ar pierde mai degrabă și decât într-un pensionat*** *și aducea de mărturie pre fiul cuconului Enachi D... și altul și altul. Cucoana iarăși îi spunea că se-*

[14]Liviu Papadima, *Literatură și comunicare. Relația autor-cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă*, Ed. Polirom, Iași, 1999, p.212
[15]*Ibid.,* p.212
[16]Mihail Kogălniceanu, *Tainele inimei*, în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.34
[17] Liviu Papadima, *op.cit.,* p.181
[18]*înăuntru* – în Europa

nșeală, și ea-i aducea de mărturie pre fiul postelnicului Luptă, care venise de curând de la Paris c-o mulțime de cărți și pre care-l auzise ea vorbind așa de frumos franțozește; dar fiindcă bărbatul este cap femeiei – de ce? nu știu! – ***boierul se-mpotrivi cu tot dinadinsul; el se puse apoi și scrise la Iași unui amic al său să-i tocmască vrun dascăl care să fie bun francez. Aceasta era întâia și ultima calitate ce d-lui dorea în dacălul fiului său.****"*[19]

Iubirea. Cele două jumătăți

Femeia

Romanele primei noastre modernități prezintă o bogată tipologie feminină.

Sofia, tovarășa de viață a lui Alecu Șoricescu este exemplul ilustrativ al femeii devotate, un adevărat înger salvator pentru protagonist, într-o etapă nefericită a existenței sale. Din dorința de a-și asigura resursele materiale pentru a-l îngriji pe Alecu, ea se angajează cusătoreasă la o modistă franceză. Firul narativ se îmbină cu scurte tablouri descriptive ale sacrificiilor femeii pentru îngrijirea bărbatului iubit și asigurarea unui unui trai decent (de la căutarea febrilă a bolnavului prin tot Bucureștiul, până la închirierea unei odăi confortabile la hanul Golescu și găsirea unui doctor): *"Sofia mă ținea de cap. Biata fată, în lipsa mea la ocnă* ***se băgase cusătoare la o marșandă franceză vestită****, din Podu-Mogoșoaii, unde mergea toate cocoanele cele mari d-îșsi făcea de cap"*[20], *"Sofia* ***cosea toată ziua și toată seara*** *când la rochii, când la bonete și ținea casa".*[21]

Împrejurările potrivnice ale vieții celor două personaje vor scoate la iveală altceva decât imaginea de înger domestic cu care ne familiarizase textul. În Sofia, fondul realist semnalează germenii emancipării: *"Asta nu este viață!* ***O femeie care se respectează nu trăiește cu nădejdi și cu zeamă de fasole****"*. Dragostea pălește în fața realităților crude ale vieții, viața s-a schimbat, cu valorile patriarhale supraviețuiești greu: *"Ascultă-mă, Alecule, tu ești sufletul cel mai bun, inima cea mai nobilă care poate vedea cineva, dar* ***cu sentimentele tale, cu principiile tale, noi murim amândoi de foame, pe calea pe care ai apucat tu nu sunt vrăbii fripte****".*[22]

Descrierea femeii care abandonează iubirea sinceră pentru interesul material se face tot prin referință livrescă: *"(...) dar când a venit seara și noaptea și am văzut că nu vine, nici nu-mi scrie, m-a luat o jale, căci cu toate gâlcevurile ce provenea din opunerea principelor noastre, fiindcă Sofia avea principuri,* ***dar era materialismu încarnat, era plină de Père Goriot, și Vautrin i să părea un erou****, cu toate acestea era cea mai plăcută și mai bună ființă care poate fi și o iubeam din toate puterile inimei (...)*"[23]

Intrarea în scenă a prezenței feminine focalizează atât atenția personajelor masculine, cât și pe cea a naratorului, care abandonează epicul pentru a face loc descrierii amănunțite. Cu toate că aga Mătiescu este cel care își face primul intrarea în "confetăria lui Felix Barla", primele personaje asupra cărora privirea stăruie sunt cele două femei care-l însoțesc.[24] Soția sa Elena pare a fi întruchiparea pefecțiunii atât fizice, cât și morale.

Față ei oacheșă și melancolică este descrisă de colonelul Leșescu folosind comparații din registrul (clișeizat) al angelicului: *"samănă scoborâtă din ceruri și soră cu îngerii"*. Este tipul ideal de frumusețe al acelor vremi: de talie mijlocie, cu o *"față virginală și frescă"*. Comparatiile abundă: *"un păr negru ca pana corbului, o frunte largă și albă ca alabastrul*

[19]V.A. Urechiă, *Coliba Măriucăi*, în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit*., p.88
[20] Ion Ghica, *[Istoria lui Alecu]*, în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.7
[21]*Ibid.,* p.9
[22]*Ibid.,* p.10
[23]*Ibid.,* p.15
[24] Mihail Kogălniceanu, *Tainele inimei*, în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.46-48

Italiei (...) doi ochi din care, prin o curiozitate rară a naturii cît şi încântătoare, era unul ***albastru plin de dulceaţă ca a zânelor Nordului****, şi celălalt negru, sclipitor de toate razele meridionale ce se văd numai în ochii unei andaluze, două sprincene încordate care,* ***cum ar zice un poet din şcoala lui Conachi, forma cel mai frumos arc al amorului*** *(...) un nas de romană , o gură, lăcaşul graţiilor, a cărora buze,* ***tot după cum ar putea zice poetul sus-pomenitei şcoale****, sămăna a două foi de roze, cît pentru dinţi, nu cred că oceanul să aibă mărgăritare care să fi putut a li întrece albeaţa. Închipuiţi-vă pe lângă aceste un zâmbet nevinovat şi îngeresc, un gât alb şi mlădios ca al lebedei, un piept şi nişte umere* ***precum le-au visat numai Fidias****, o talie de baiaderă să o strîngi între două degete, forme care aduna toate condiţiile esteticei şi a voluptăţii,* ***picioarele unei sevilane şi un mers de zeiţă plimbîndu-se pe nouri****,* ***iarăşi după expresia poetului mai sus prenumit****".*

Cel de-al doilea termen al comparației provine întotdeauna dintr-un orizont cultural preexistent al autorului, imaginația lui este filtrată livresc, evocîndu-se astfel sursele de inspirație atașate unor valori considerate fundamentale de către Kogălniceanu însuși: folclorul, clasicismul roman, cultura bazinului mediteranean, manierismul galant al versurilor erotice ale lui Conachi.

Laura, verișoara Elenei este personajul structurat antitetic. Modul în care este construită prezentarea sa diferă de cel al Elenei: pasajele descriptive sunt de mai mică întindere: *"bălaie, cu trăsături lungărețe, cu obrazi albi, grabnici de a se roşi, însă nu de ruşine, figura sa nu era în stare de a răbda analizul unui cunoscător; ochii săi, carii făgăduia toate voluptăţile amorului material, avea însă un ceva crud în căutarea lor (...) ea avea în totul un nu ştiu ce diavolesc (...). Căutătura sa ades avea puterea magnetică a şerpelui atrăgând pre nevinovata păsăruică (...) ea era în toată puterea cuvîntului un demon cu faţa de înger, adevărat cameleon".* Aici termenii folosiți - selectați din registrul demonicului - *"crud, diavolesc, magnetismul şarpelui, demon cu faţă de înger, cameleon"*, sunt sugestivi pentru crearea figurilor de stil bazate pe opoziție.

Privind cu atenție observăm că antiteza se creează și la nivelul structurii textului. Elena fusese introdusă exclusiv prin caracterizare directă, simpatia naratorului fiind nedisimulată, elementele stilistice folosite ajutând la creionarea pasajului descriptiv, static. Prin opoziție, imaginea Laurei este una construită dinamic, caracterizată direct și indirect, prin acțiunile sale trecute, prezente și chiar viitoare. Este un loc comun afirmația potrivit căreia naratorul omniscient știe totul despre personajul său, însă regula aceasta minimală a narațiunii homodiegetice a lui Kogălniceanu se verifică în țesătura textului: nimic nu-i scapă, nici un detaliu din viața Laurei nu-i este necunoscut, ba dimpotrivă, el îi cunoaște până și gândurile sau evoluția viitoare.

Descrierea capătă un ritm alert datorită scurtelor pasaje narative inserate, prin care ni se oferă amănunte, insistându-se pe relatarea acțiunilor reprezentative, introduse prin verbe la imperfect pentru a indica simultaneitatea temporală și repetarea faptelor reprobabile : *"****se pretindeavitruoasă şi*** *purta trii-patru intrigi deodată, unuia dîndu-i vîrful degetului de atins, altuia numai o ochire făgăduitoare de tot şi neîmplinind nimică, unui al treile buzile de sărutat, la altul piciorul şi la un al cincile genunchiul.* ***Se pretindea virtuoasă****, şi* ***unul avea voie de a o strînge de mîni sau de a o călca pe pi****cior, cînd ea nu* ***se însărcina mai întîi cu aceste practice****, şi* ***altul o apuca de talie****.* ***Şti****a tot: cînd platonică, cînd cu aerul nevinovat a unei vergure de cincisprezece ani, cînd cu pozele unei lorete din Paris, ea* ***era din acel număr blestămat de femei*** *care în amorul cuiva văd numai un mijloc de a petrece vremea şi de a produce jărtfe nenorocite (...) adecă femeia măritată care caută o a doua nuntă, care cu bărbat vroieşte a-l schimba cu alt bărbat cu un mai mare rang, mai strălucită poziţie, mai*

întinsă bogăție (...). Pe lîngă aceste mai ***avea și grozava răutate de a-și alege cu preferință jărfele între însurați*** *(...)"*

Avem în aceste rînduri, precum și în cele ce urmează, care sunt parte a descrierii agăi Tachi Mătiescu, posibilul germene al intrigii viitoare, dar romanul fiind neterminat, nu știm cu certitudine.

O altă Elenă, protagonista romanului omonim al lui Bolintineanu, ilustrează o remarcă a lui Liviu Papadima. Identificând – printre diverse tipuri de spunere în exces ale romancierilor perioadei, simplificatoare, redundante și, sub aspectul cooperării cu cititorul, logocratice - încă o "maladie cuvântătoare", criticul o denumește drept "adjectivită". Unul din ticurile de scriitură din acest registru este atașarea repetată a câte unui epitet valorizant în cazul menționării personajului. La aceasta se adugă, precum în exemplul de mai jos, calificative în care autorul își manifestă severitatea justițiară. Care este nevoia introducerii acestui cod "axiologic" în nomenclatorul narațiunilor pașoptiste? Hiperdeterminarea codului hermeneutic, manifestat în text ca saturație informațională, caută să anihileze de fiecare dată inițiativa interpretativă a cititorului: "Aici, în sfera valorilor intens marcată etic, naratorii se arată cei mai temători ca nu cumva cititorii "să greșească". (…) nu lasă nici o îndoială asupra restricționării deliberate a apațiului de manevră a cititorului. Părintele cel bun e totodată și cel mai tiranic".[25]

"(…) era în București ***o fată, o minune, o perfecțiune*** *sub toate raporturile.* ***Junie, frumusețe, spirit, creștere, simtimente delicate, toate le poseda în puntul cel mai înalt****; în fine, era una din acele* ***ființe rari, unici poate****, ce* ***Dumnezeu din timp în timp face să nască în unele societăți degenerate, ca cum ar voi ca oamenii să-și aducă aminte că nu i-a părăsit.****"*[26]

Femeile din "lumea" romanului pașoptist se adaptează cu rapiditate la timpurile moderne: *"O oprești ca să se îmbrace, de, după cum merge șartul*[27] *de astăzi, ca să vezi dumneata, jupâne, acum nu mai este lumea ca altădată, când negustorii trăiau cum da Dumnezeu, acum este altă lume; și care este femeia aceea care să se lase ceva mai jos decât o cocoană!... Are dreptate cocoana jupâneasa, zău, are dreptate, că vrea să învețe pe Lefterica clavir, s-o învețe jocuri care au ieșit acum, căci chitara o știe de rost; îi mai trebuie ș-o sfrânțuzească, că de, eu sunt bătrână și îmi sfârâie inima când văz lumea ținându-se de luxus. Las-o în pace, lasă pe mititica maichii să petreacă, să cânte, să râză, să joace, să iasă la plimbare cu cocoana jupâneasa (...)."*[28]

Alte personaje feminine sunt animate de dorința de a iubi și a fi la rândul lor iubite, sau, atunci când acest ideal este greu de atins, își reorientează grabnic atenția înspre împlinirea idealului matrimonial. Fetele bătrâne și văduvele deopotrivă sunt aspirante la statutul de femeie măritată:

"*La dreapta și la stânga ei erau așezate* ***cinci fete ale sale****,* ***toate trecute în vârstă și aspirante la maritagiu****; aceste șase dame (...) veneau înainte de toți și de toate ca să ocupe locurile principale,* ***negreșit ca să atragă privirile societății și să se găsească pețitori pentru acele cinci odoare carii gemeau subt jugul speranței de mai mulți ani****. […] Se instalase cu forță* ***o văduvă cu cincizeci ani în spinare****, și pretinda că în lăsatul de sec abia atinsese de al douăzeci-și-noulea. În toate adunările se așeza lângă doamna Gogman sperând că,* ***din mulțimea curtezanilor acesteia carii se așezau vizavi de dânsa, va atinge privirile vreunuia și asupra încântătoarei dumisale creaturi*** *care purta cu cochetărie o coafiură încărcată de*

[25] Liviu Papadima, *op.cit.,* p.186-188
[26] Dimitrie Bolintineanu, *Elena*, în Șt. Cazimir, *op.cit.,* p.150
[27] *șart* - rânduială
[28] Alexandru Pelimon, *Hoții și Hagiul,* în Șt. Cazimir, *op.cit.,* p.55

pompoane și de flori, a căror greutate era în cumpănă cu capul său. Ar fi presupus cineva că acea damă căreia îi zicea doamna Bâlcioaia purta două capete demne de expus la vreo menajerie."[29]

Bărbatul

Din punct de vedere tipologic, acesta pare să își revendice apartenența la una din cele două mari categorii: fie la cea a bărbatului bătrân și bogat, pentru care atât iubirea, cât și căsnicia sunt o marfă, fie la cea a tânărului la modă care reeditează, în variantă degradată și prozaică, mitul lui Don-Juan.

Pentru boierul avut iubirea este o tranzacție, iar arta cuceririi aduce mai degrabă cu negocierea unor temeni financiari. Fragmentul de roman al lui Ion Ghica conține o prezentare a felului în care face curte un astfel de bărbat: *"Dar un boier mare și bogat a zărit-o într-o zi la o rudă a lui unde să dusese să ducă o rochie, s-a luat după dânsa și, după ce i-a trecut sub ferestre de câteva mii de ori într-o droșcă, cea mai nouă din oraș, cu armăsari aurii, învălit într-o manta de catifea havaie*[30] *cu samur de jur împrejur și cu un arnăut înmuiat în fir, i-a expeduit pe vestita Sana; dar Sofia a priimit-o astfel, încât nu a mai îndrăznit să vie și altă dată; boieru, rănit în amorul său propriu, căci nu era obicinuit la refuzuri (cine nu voia 50 de galbeni, trimitea 100, două, o mie, și izbutea), hotărî cu Sofia să întrebuințeze un alt mijloc. A închiriat o casă la uliță, a mobilat-o cu cel mai mare lux, și într-o seară, trimite o carîtă înhămată de doi armăsari, cu un gruum*[31] *cu pantaloni de piele albi, cu o cocoardă la pălărie și cu cismele sumese la carâmb, și o poftește la d-na Săftica Fonfei. Nenorocita Sofie intră în carâtă și să pomenește ca într-un vis că intră într-un apartament cum nu mai văzuse. Vestita Sana o aștepta ca să-i spuie că echipaju, slugile, apartamentul cu stăpân cu tot este al ei; inima a intrat la îndoială și n-a mai îndrăznit să-l lase."*[32]

Unica neliniște a "bogatului răpitor" din această aventură amoroasă nu vine din partea femeii a cărei iubire o câștigase cu bani, ci ține de registrul răzbunării din iubire a fostului partener, de a cărui gelozie se teme: *"(…) amorul propriu pe de o parte, gelozia pe de alta deșteptaseră în mine o patimă atât de puternică, încât tot felul de gânduri îmi venea în minte; Sofia, care cunoștea caracterul meu,* ***sfătuise pe boierul ei să nu iasă din casă cel puțin o lună. Bietul om trăi într-o odaie unde nu priimea pe nimeni și era păzit de șase arnăuți."***[33]

O ilustrare a aceleiași tipologii masculine o regăsim și în *Elena* lui Bolintineanu, unde accentele moralizatoare ale autorului denunță toleranța societății față de astfel de abuzuri:

În fragmentul de mai jos este ilustrată aceeași concepție:

"Când se retrase din serviciu cu începutul guvernului interimar al principelui A. Ghica, îi veni ideea de a se însura. Postelnicul George era o partidă strălucită în București. Era bogat și boier mare. Aceste calități sunt de ajuns pentru un bărbat ca să ceară mâna celei dintâi fete din țară. ***Era bătrân, rău crescut, fără spirit, fără învățătură, încărcat de defecte fizice și morale; însă în țara noastră, în căsătorie, nu se cere decât avere și un nume. Avea dar drept să caute o fată de 16 ani, frumoasă, binecrescută, cu spirit, cu inimă și cu avere mare."***[34]

[29]Ioan M. Bujoreanu, *Mistere din București*, în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.227
[30]*havaie* - aurie
[31]*groom* (engl.) – rândaș
[32] Ion Ghica, *[Istoria lui Alecu]*, *op.cit.,* p.15
[33]*Ibid.*
[34] Dimitrie Bolintineanu, *Elena*, în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.150

Concepția dominantă asupra cumpărării (la propriu) a favorurilor feminine sau a femeilor cu totul, ca obiect contractual al unui "maritagiu" este abil subliniată și în romanul lui Bujoreanu:

"La o altă masă erau așezați un domn bătrân cu tânăra dumisale consoartă și juca loto de nevoie, ca să nu-și piardă din vedere mironosița, care avea o figură vicleană și niște ochi ce se preumblau neîncetat pe tinerii carii se aflau vizavi de dânsa. Acestui îi zicea domnul Gogman care, din economiile ce le făcuse în viață, ***cumpărase mai multe moșii și o femeie tânără, frumoasă și de familie bună****."*[35]

În categoria "donjuanilor" intră tinerii la modă, mereu îndrăgostiți, sau aflați în căutarea aventurii. Hagiul, personajul romanului lui Alexandru Pelimon, tatăl unei fete aflate la vârsta măritișului, își vede casa invadată de astfel de curtezani: *"Din când în când juni cu fracuri de* ***modă de la Franc*** *și cu* ***legături de la Barbulovici****, perfumați cu* ***parfumărie de la Lebel****, cu* ***cămăși cusute de la Mari****, cu* ***frezura făcută de Alfonso****, cu* ***botine de la Ghinescu****, și care* ***țin adesea pe Nicolașcu birjarul****, sau cel puțin vreunul, cel mai din urmă faeton adus de modă, până la ziua albă, se întrec care de care a da vizite și a face partide de jocuri nevionvate în casa Hagiului, pentru care Hagiul ș-a mobilat în cele din urmă salonul său cu un gust foarte eschiz.*[36] *Cu această ocazie a venit și Costache să-și depuie prinosul la picioarele altarului, care diviniza pe fiica Hagiului și pe muma ei.* ***Fiți galanți, junilor domnișori, când vă înfățișați dinaintea damelor de modă,*** *căci cocana Hagiica are atâta amabilitate, atâta indulgență în priimirea sa; dar Elefterica, însă, Elefterica este un înger; plină de grații și cu un spirit foarte rar, conversația sa a animat toată soțietatea cocoanelor de prinpregiur, câte se adun serile la conversație!..."*[37]

Aceștia își joacă rolul de "donjuani", dar pot fi încadrați și în categoria estetică a mai nou-apăruților *dandy.* Ei știu că linia și tăietura cu totul aparte a costumului, până la cel mai mic detaliu, le garantează unicitatea veșmântului și pentru că acesta este prima lor emblemă, întâia și cea mai percutantă modalitate de semnificare, eleganța le devine principiu de viață. Rolul pe scena socială se joacă apelând în primul rând la vestimentație.[38] Acestei suprafețe plină de semnificație, veșmântul (cu accesoriile sale), i se adugă "încă una,la fel de importantă: chipul. Dandy-ul cunoaște, ca nimeni altul, arta măștii. De la fardul propriu-zis la coafură, el deține inegalabila știință de a-și "compune" o figură".[39]

Dintre toate atributele lui Don Juan recenzate de Jean Rousset, recursul intertextual la memorie al romanelor primei noastre modernități privilegiază prototipul "vânătorului avid, al desfrânatului voluptuos, al omului dedat plăcerii".[40] El ni se înfățișează în ipostaza sa de om plin de vicii, ca cel dintâi declanșator al tuturor relelor ce vor urma în viața lui Alecu Șoricescu. Întruchipat de "domnul Magargiu", vecinul aparent ridicol, îmbrăcat mereu în negru, "ca un vizitiu de dric", descrirea personajului accentuează înclinația lui Ghica înspre un imaginar simbolic, din care nu lipsește comparația de rău augur. Acesta este un Don Juan al seratelor de mahala (*"era domnul Jean al soarelelor de mahala"*), dar și secretar al marelui logofăt, șeful cancelariei domnești.[41]

În celelalte romane mitul nu se risipește, dar se lasă înlocuit de alte modele livrești: *"Vom vorbi încă de un nou-sosit cu femeia sa, de Șeni, un boier mare, care nu a fost*

[35] Ioan M. Bujoreanu, *Mistere din București*, în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.227
[36] *eschiz* (fr. exquis) – delicat, distins
[37] Alexandru Pelimon, *Hoții și Hagiul*, în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.51-52
[38] Adriana Babeți, *Dandysmul. O istorie,* Ed. Polirom, Iași, 2004, p.201-202
[39] *Ibid.,* p.210-211
[40] Jean Rousset, *Mitul lui Don Juan*, Ed. Univers, București, 1999, p. 154
[41] Ion Ghica, *[Istoria lui Alecu]*, în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.5

totdauna mare, în junia lui era sărac, şi ***dat cu totul la desfrânări. Era un fel de Lovelace[42],*** *aceasta dovedeşte că în junia sa avea o figuă plăcută. Tânăr încă, se însură, maritagiul îl făcu să se apuce de comeţ, câştigă, făcu stare colosală".*[43]

"Senzualitatea lacomă a vânătorului de femei, pofta sa de ospețe și de mâncare", întregesc portretul unei ființe doritoare, profitoare, plină de secrete, caracterizată de o căutare neobosită, de o poftă fără sfârșit și cu o "inaptitudine funciară pentru fidelitate".[44]

Tot în această categorie intră tinerii fără bani, care caută compania femeilor bogate, așa-zișii "domnișori la modă": *"un domn la modă, care nu de multă vreme începuse să zbârnâie în lume (...). Acestuia îi zicea domnul Mirinescu, care trecea în lume de ataşe al doamnei Bruneschii, şi care nu îndrăznea să deschidă gura decâtnumai când elefantul dumisale îi dădea voie. În adevăr, domnul Mirinescu era bine făcut, bun băiat, dar nu prea avea parale; şi ca să şi le poată procura, hotărâse să înghită câte trei sau patru hapuri în douăzeci şi patru de ore. Ce e drept, hapurile erau foarte mari, anevoie de luat (...)"*[45]

În măsura în care există "un secret ce nu poate fi mărturisit, vom avea și măști ce trebuie denunțate și ridicate".[46] El este poligamul cu metode clișeizate ("răpitorul și monotonul obiect al cuceririlor lui"), "omul dorinței fără sfârșit și al plăcerii excesive", seducător și voluptuos.[47]

"Un domn din parter, care cunoştea puţin pe doamna Bruneasca şi trecea în lume de un domnişor la modă, căci era de treizeci de ani şi avea o fizionomie frumoasă, îi vine ideea să o curteze când se încredinţează că acea doamnă voia să profite de văduvie. Şi fiindcă el avea lipsă mare de bani, nu crezu de cuviinţă a amâna proiectul său pentru altă dată, în temerea de a nu se găsi un altul să-i ia chilipirul de la mână"[48]

În noua categorie de interpretări din romanele perioadei, el se ivește după masca libertinului, a perversului, traversat de sumbra nebunie a sexului.[49]

"Conversaţia se interumpsese, şi în momentele de tăcere Bruneasca se felicita că a dobândit un amant la modă, iar Gălăţescu era încântat că a reuşit cu atâta înlesnire, proiectând ca să o stoarcă de parale în măsură cu febleţa ce va dobândi de dânsul "[50]

Lumea romanescă a începuturilor este populată și de "donjuani" care abandonează acest rol, însă faptul că iubirea lor nu reprezintă decât o marfă este accentuat de rapiditatea cu care sunt înlocuiți; fără a lăsa în urma lor nici un regret, nici un sentiment, nici o aducere-aminte: *"(...) legământul lor nu mai exista de multă vreme, căci Mirinescului i se atacase sănătatea şi se hotărâse a nu-şi mai vinde sufletul pentru bani. Doamna Bruneasca nu se decontertase pentru această pierdere: ea era bogată şi când cineva este bogat, găseşte foarte lesne acest fel de marfă în toate pieţile Bucureştilor".*[51]

La o primă vedere, bilanțul moral a ceea ce s-a adunat într-un imaginar cultural populat de *dandy* îi apropie pe aceștia de mitul lui Don Juan, proiectântându-i în infern. Păcatele veniale sau capitale nu-i ocolesc: orgoliu nemăsurat, narcisism, egoism cinic, dorința

[42]*RobertLovelace* - personaj al romanului epistolar *Clarissa* de Samuel Richardson; tip al seducătorului fără scrupule, al aristocratului libertin (***, „Robert Lovelace", http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1707754/Robert-Lovelace, accesat la 22.11.2012)
[43] Dimitrie Bolintineanu, *Elena,* în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.156
[44]Jean Rousset, *Mitul lui Don Juan*, Ed. Univers, București, 1999, p. 154
[45] Ioan M. Bujoreanu, *Mistere din București*, în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.228
[46] Jean Rousset, *op.cit.,* p.155
[47]*Ibid.,* p.158
[48] Ioan M. Bujoreanu, *Mistere din București*, în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.251
[49] Jean Rousset, *op.cit.,* p.156
[50] Ioan M. Bujoreanu, *Mistere din București*, în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.252
[51]*Ibid.,* p.253

de a domina, fascinația suprafeței, a futilului, distanța ironică față de oricine și orice, oroarea de natural, cultul artificiului, oroarea de matrimoniu. Tradiția morală și religioasă le conferă imaginea unor "monștri cu fața uman rafinată", a unor „Satani de salon" sau "Mefistofeli cu joben".[52]

"Domnișorul care vorbise era un june ca de vro douăzeci până la patruzeci de ani, de o talie măruntă, puțin spân și cu părul blond. El profesa avocatura în mici procese, mai ales pe la comisiuni de culori[53] *și uneori la tribunalul polițienesc. De vro câtva timp îi intrase în minte ideea d-a-și face mână bună pe lângă doamna Păuna Vătreanu și ochi dulci la adresa fiicei sale, Didina, sperând să se cunune printr-însa cu o avere de vro trei mii galbeni ce era dota ei. Iată pentru ce domnul Lică Cescu venea adesea să cultive cunoștința d-nei Păuna Vătreanu, să-i amețească capul cu laudele ce-și făcea despre averea sa și capacitatea sa, despre distinsele relațiuni ce le avea în societate și despre meritele ce poseda în știința sa de a face o căsătorie fericită."*[54]

BIBLIOGRAPHY

BABEȚI Adriana. *Dandysmul.O istorie*, Iași: Editura Polirom, 2004.
CAZIMIR Șt. (ed.). *Pionierii romanului românesc, antologie, text stabilit, note și prefață de Șt. Cazimir*, București: Editura Pentru Literatură, 1962.
MANCAȘ Mihaela. *Tablou și acțiune. Descrierea în proza narativă românească*, București: Editura Universității, 2005.
PAPADIMA Liviu. *Literatură și comunicare. Relația autor-cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă*, Iași: Editura Polirom, 1999.
ROUSSET Jean. *Mitul lui Don Juan*, București: Editura Univers, 1999.

[52] Adriana Babeți, *op.cit.,* p.237
[53] *culoare* – sectoare ale Capitalei
[54] George Baronzi, *Misterele Bucureștilor*, în Șt. Cazimir, *op.cit.,* p.314

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

VICTOR PAPILIAN'S FANTASTICS SHORT STORIES

Ariana-Melania Bălașa

Lecturer, PhD, University of Craiova

Abstract:the present study deals with the short fantastics stories of Victor Papilian in an attempt to reiterate or recover the important axiological elements in the works of the writer; moreover, the aim of our study is also to establish their place by reference to others Romanian authors of fantastic novels.

Keywords: Victor Papilian, fantastic, short stories, reiteration, axiology

Fantasticul obsesivului sub semnul lui Freud

Victor Papilian, medic şi scriitor, este un caz unic în literatura română, prin complexitatea şi multitudinea preocupărilor sale ştiinţifice şi cultural-artistice. El face parte – asemeni lui Vasile Voiculescu – din generaţia de scriitori a căror recunoaştere deplină s-a manifestat abia postum. Spre deosebire Vasile Voiculescu, deşi s-a bucurat de recunoaşterea vocaţiei creatoare în lumea criticilor şi cercetătorilor literari, scriitorul a rămas tributar profesiunii sale ştiinţifice şi didactice. Mircea Popa în *Victor Papilian. Eseu monografic*[1] susţine că medicul a existat înaintea scriitorului, dar profesia l-a ajutat să se manifeste şi ca scriitor, să construiască o operă bazată pe experienţa sa ca medic, să-şi particularizeze universul creaţiei, oferindu-i acea „diferenţă specifică" esenţială pentru scrisul oricărui scriitor de valoare: „Profesorul a rămas până în ultima clipă credincios profesiunii şi chemării sale de experimentator şi savant, dar cheltuindu-şi sporul de imaginaţie şi talent în domeniul literar, cu o vigoare, o forţă şi o chemare care-l impun în mod indubitabil ca unul dintre cei mai realizaţi scriitori ai epocii interbelice"[2]. Personalitatea sa polivalentă, aflată sub marca proteicului, nu poate fi percepută în esenţa ei intimă, fără raportarea obligatorie la profesiunea de medic, de profesor de anatomie, cercetător, experimentalist care s-au armonizat în mod fericit creator cu muzicianul, prozatorul, dramaturgul şi scriitorul Victor Papilian.

Evoluţia sa este una a descoperirii continue prin căutarea formulei artistice potrivite structurii sale sufleteşti şi formaţiei profesionale, printr-o serie de proiecte literare care i-au surprins atât pe cititori, cât şi pe critici. I s-au descoperit filiaţii cu Liviu Rebreanu, Gib Mihăescu şi Cezar Petrescu, iar prin expansiunile epice care sondează sufletul abisal, cu literatura rusă: Dostoievsky, Tolstoi, Turgheniev. Proza scurtă rămâne partea care ilustrează strălucit calităţile de scriitor preocupat de scindările sufleteşti şi de comportamentele care trasează drumul cunoaşterii detaliate a mecanismelor conştinţei umane. Prin nuvelele sale scriitorul face trecerea spre o schimbare de registru, al tragicului cu cel al dinamismului, al ironiei, al umorului în spirit *oltenesc*. Mircea Zaciu consideră prozele oltenești singurele mari realizări ale autorului, care anticipă construcţiile epico-lirice ale lui Sorescu. Proza scurtă cunoaşte la rândul ei o evoluţie lentă, plecând de la lirismul primelor creaţii, spre o proză în care predomină regia epică a analizei de tip freudian, la modă în epocă, atât în planul cercetării medicale, dar şi ca abordări tematico-literare, spre cele fantastice. Traversată de un

[1] Mircea Popa, *Victor Papilian: Eseu monografic,* Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2008
[2]Idem., ibidem., p. 8.

puternic filon romantic, povestirea de la început evoluează spre scrierile de proporţii reduse din *Schiţe şi epigrame* sau spre nuvela de analiză psihologică, la povestirea fantastică.

Fantasticul este formula literară cea mai apropiată de construcţia sa, oferindu-i posibilitatea de a sonda înlăuntrul conştiinţei omeneşti, de a descifra trăsături şi aspecte inedite de comportament, dar şi de a construi o atmosferă specifică obsesiilor, fixaţiilor, experimentelor anatomice şi ştiinţifice ale personajelor din nuvelele şi povestirile sale. Fantasticul lui Papilian porneşte de la simple obsesii şi ajunge spre forme ale fantasticului anatomic şi experimentalist, bazat pe experimente ştiinţifice şi teorii greu de acceptat în realitatea cotidiană. Tocmai de aici rezultă fantasticul său, nu din ruptura prin care se insinuează la Mircea Eliade, nici prin suprapunerea planurilor, ci prin ezitarea personajului (implicit a cititorului), în acceptarea unei teorii absolut logice, dar greu de integrat în realitate. Momentul acesta care tulbură coerenţa şi logica textului reuşeşte să suspende pentru moment realitatea cotidiană şi să creeze sentimentul de abis, de teroare, pentru ca apoi să îl readucă în punctul iniţial. Aceste salturi bruşte în neant, care denivelează uneori textul, sunt caracteristice modului lui Papilian de a concepe scriitura fantastică: tensiunea fantastică propiu-zisă e rareori menţinută la nivel constant de la începutul şi până la sfârşitul naraţiunii.

Prima perioadă a scrierilor fantastice ale lui Papilian este marcată de freudism, pe care G. Călinescu îl considera trăsătura fundamentală a nuvelisticii sale: „Dostoivskienismul lui Victor Papilian este freudist ca de altfel toate psihozele sectare şi aici religiosul este amestecat cu eroticul. Freudistă este tratarea cazului şi deci explicarea lui.”[3] Pe observaţia lui Călinescu se pliază perfect personajul din *Obsesia*, Mihai Golgot, care devine un caz de investigat pentru scriitorul care îşi priveşte personajul ca pe un pacient. Acesta, fiu de moţ sărac din Munţii Apuseni, este venit să facă studii universitare la Cluj. Remarcă pe coridor o gravură înfăţişând martiriul lui Horea, Cloşca şi Crişan, şi recunoaşte în ea locurile unde a copilărit. Identificarea cu suferinţa martirilor ia proporţii de coşmar atunci când suferă o operaţie de apendicită şi când durerea fizică îl face să retrăiască actul frângerii pe roată, mai ales că zincograful bibliotecii Universităţii îi făcuse o copie după tabloul cu pricina, accentuându-i şi mai mult detaliile. În visul trăit de el, are loc o substituire de personaje, locul lui Horea e luat de tatăl său, iar locul călăului, de Harastossy, zincograful. La trezire, tânărul are o singură dorinţă: să fie dus acasă pentru a face misionarism: „Moţul de l-ai scos din munţi, va să devină preot sau militar.”[4] Sentimentul romantismului este surprins prin această replică finală, iar tema este una a rememorării timpurilor de implicare, ca model pentru prezent, al arhetipului – sursă de energie, al întoarcerii la origini, teme exclusiv romantice. Modernă este descrierea trăirilor sale din perspectivă clinic-medicală care dă o notă de fantastic în linia lui Freud. Dar această trăsătură nu este cultivată accentuat, diferă de la o scriere la alta. *Signorina* este o alegorie care transpune ideea privitoare la calităţile superioare ale artei, iar teoria brutală a lui Freud este respinsă aici, fiind elogiată ideea artei ca ficţiune şi cale de eliberare a sufletului.

Asocierea lui Papilian cu Gib Mihăiescu sau cu Cezar Petrescu vine din abordarea cazurilor complexelor de tip freudian, care, ca şi la aceştia, se vindecă prin acţiune. În *Victorie*, vindecarea unui general torturat de ideea de a arunca cu binoclul în capul unui instrumentist spre a omorî o muscă în timpul unui concert, se face prin acelaşi transfer de substanţă, prin înlocuirea binoclului cu un cocoloş de hârtie, pentru ca fixaţia să dispară. Dacă la Voiculescu imitarea era un act magic, al reiterării sacrului, la Papilian gestul este unul profan, al obsesiei, al fixaţiei, aşa cum se explică prin faptul că această idee i s-a fixat

[3] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, Bucureşti, p. 928
[4] Victor Papilian, *Lacrima*, Editura Minerva, Bucureşti, 1988, p. VIII

personajului de la o întâmplare relatată în *Simfonia fantastică* de Cezar Petrescu. Fixaţia de care suferă copilul preotesei din *Minunea Sfântului Anton* are explicaţie medicală şi este izvorâtă din drama copilului: un omor prin imprudenţă (personajul şi-a ucis prietenul, pe Mihai). Sentimentul vinei este trăit atât de intens încât manifestarea sa ia forme clinice, copilul devine de nerecunoscut şi nu se poate vindeca decât printr-un miracol. Miracolul în viziunea creştină, de factură gândiristă este apare şi în *Aici, râul ne judecă*, unde, plecând cu o plută la vale, pe Siret, protagonişti sunt nevoiţi să facă un ocol, deoarece într-un anumit loc al râului pluta rămânea nemişcată, neputând înainta. Plutaşul explică tânărului intelectual cauza: ,,acolo, în fundul râului, e o mănăstire... şi apele o păzesc. De aceea îi zic locului Mânăstircea şi de aia numai oamenii cu suflet fără păcat se pot încumeta a trece pe acolo."

Personajele lui Papilian din prima perioadă de creaţie sunt oameni simpli din diverse straturi sociale, de obicei militari sau din domeniul medical care trăiesc într-un mediu ce pare că nu le oferă satisfacţiile dorite, de aceea sunt tulburaţi de obsesii duse până spre patologic sau tragic. Naratorul priveşte detaşat, le investighează cazurile cu luciditatea doctorului care diagnostichează pe baza unor simptome, cu mare atenţie la detaliile care pot avea semnificaţii esenţiale sub lupa lui. Astfel, acestea ajung, printr-o conjunctură, fericită sau nu, într-un moment care le pune la încercare labilitatea psihică, le întunecă judecata pe fondul unor traume vechi sau al sentimentului de vinovăţie, moment crucial pentru evoluţia lor. De cele mai multe ori personajul trăieşte o dramă pe care nu reuşeşte să o depăşească.

În *Groază*, un medic combate existenţa ideii de suflet şi, materialist convins, are o discuţie în contradictoriu cu un alt medic, Horovanu. Acesta din urmă moare şi este înviat de către colegul său printr-o transfuzie de sânge. În *Lupta*, un pacient incomod al medicului Veniamin Stâlpoiu moare, iar acesta se grăbeşte să facă necropsia pentru a-i studia organele. Cadavrul începe să îi vorbească şi îi ţine o prelegere de inspiraţie bergsoniană, susţinând că instinctul ca instrument de cunoaştere e superior raţiunii.

În *Omul cu grimasă*, chirurgul, căruia îi cade în mână un fost curtezan al iubitei sale, îi scotoceşte intestinele doar pentru a-i afla secretul; în *Pisica,* o tânără, care are nevoie pentru un experiment de un ochi de pisică şi îl roagă pe un coleg să îi facă rost, iar când acesta se îndrăgosteşte de ea simte nevoia să omoare pisica datorită căreia sunt împreună; în *O clipă*, un maior bătrân se entuziasmează pentru o clipă de imaginea idealizată a unei femei care se dovedeşte apoi o simplă prizonieră a unei căsătorii convenţionale; în *Un mare nedreptăţit*, un bătrân care a aspirat toată viaţa la glorie şi are surpriza să îi fie tipărită una din poezii, graţie intervenţiei fiicei sale, face un acces de megalomanie cerând până şi audienţă la Palat. Sfârşeşte însă tragic, într-un accent de frustrare, căci, în semn de dezacord cu alegerea fiicei lui se sinucide chiar în ziua nunţii acesteia. De un complex de vinovăţie suferă şi eroul din *Neîngropat*, care nu se lasă până nu îngroapă rămăşiţele pământeşti ale unui fost duşman; la fel, un conte episcop romano-catolic al Clujului e cuprins de ură împotriva ortodocşilor, visând că le încendiază catedrala; în *Întâlnire*, colonelul care îşi revede salvatoarea de pe front, peste ani, simte nevoia să renunţe la cariera militară când aceasta nu mai are faţa eroică de altădată; un locotenent timid, ales ca iubit de o poetă focoasă, în urma unui complex de infirmitate nu poate fi la înălţimea situaţiei date, îşi priveşte cu dragoste rivalul, pe motiv că o face fericită (*În nopţi de mai*).

Fantasticul miraculosului creştin - sub semnul lui Faust

În proza lui Papilian sentimentul religios este intelectualizat, de aceea volumul pare o înlănţuire de parabole biblice, de legende creştine literaturizate, care aduc o infuzie de elemente păgâne sau eretice, care pun în paranteză dogma creştină.

Poveste e o parabolă cu tonalităţi de basm cu tâlc, în care autorul ca şi în romanele sale, abordează vanitatea, cu o notă ironică, nu gravă dată de cadrul biblic al testului unui

dialog între om şi divinitate, soldat cu înfrângerea acesteia din urmă. Dumnezeu coboară pe pământ ca în basmele populare româneşti, motiv prelucrat prea puţin în literatura română cultă, pe care îl regăsim la Creangă în *Ivan Turbincă*. În loc să cedeze *gândul* în schimbul *fericirii şi înţelepciunii*, omul continuă să cerceteze universul, măcinat de îndoială. Proporţiile luate de acest caz în final indică un sarcasm total, comparabil prin forţă cu cel din *Sărmanul Dionis*. Acolo sensul era de comprimare, de reducere a dimensiunilor, aici este de amplificare, de includere a sacrului în cercul nimicniciei omeneşti. Miracolul creştin este văzut ca o povară şi o limitare a propriilor posibilităţi, în cazul celor doi evrei porniţi în căutarea lui Hristos care pun la îndoială neputinţa divină în *Poveste de Paşti*. Îndoiala este cauza ce determină răzbunarea lor pe cel crucificat. Şi această nuvelă aduce în prim-plan aceleaşi limite ale doctrinei creştine puse într-un dialog platonician sau de maieutică socratică în nuvela *Dialog*, unde înţeleptul Timagoras proferează: „Pe cruce ţintuit, batjocorit de oameni, osândit de soartă, cu moartea chinuită pe faţă. El se mai poate crede fiul lui Dumnezeu? Nu, Zadok! Omul ăsta e sau un nebun sau un îngâmfat!”[5]

Virtuţile poemului *Cântarea cântărilor* sunt mai mult orchestrate, unde lirismul este foarte pronunţat. Volumul al primei perioade de creaţie e plin de parabole biblice, de legende creştine literaturizate, un fel de misticism literaturizat, înlocuit cu alegoria şi parabola de tip livresc. *Cântarea cântărilor* este încărcată de arabescuri caligrafice formale ducând la senzaţia de artificios. Variaţiile tonului din monologul miresei, de la cântecul iubirii pătimaşe la durerea despărţirii, la plânsul încet, la vestea morţii iubitului în război şi fericirea regăsirii în amintire sunt însoţite de nota constantă a corului ca un alter-ego raţional al protagonistei.

Principiul binelui şi al răului se confruntă din nou în *Din minunile mai presus de fire*, unde morala rămâne maniheistă. Pe principiul logicii inverse, scriitorul dă câştig de cauză răului, care se sacrifică pentru ca ideea de bine să rămână triumfătoare, transferul de substanţă fiind una din trăsăturile esenţiale ale fantasticului lui Papilian. Cuviosul Atanasie, egumenul mănăstirii Vatopedi, trăieşte la un moment dat o experienţă bizară: punând să se picteze pe unul din pereţii odăii sale chipul Maicii Domnului şi pe celălalt al diavolului, vede într-o zi că podoabele icoanei au fost mutate pe celălalt perete. Asumarea de către diavol a degradării voite pentru a preveni jefuirea şi distrugerea de către păgâni este una inedită, dar căutarea insolitului este specifică acestei perioade iniţiale.

De remarcat în acest volum este mai ales cea nuvela omonimă, *Sufletul lui Faust*, unde revine la tema dilemei goetheene. Pentru personajul binecunoscut, pus în faţa alegerii, la sfârşitul vieţii, între iad sau rai sau nefiinţă, alternativa iadului îi pare opţiunea potrivită sufletului său dornic în continuare de aventură, unde omul poate spera mereu la mai mult, pe când raiul este punctul ultim, dincolo de care nu mai există nimic. Papilian prezintă o imagine originală a iadului, care nu se încadrează în niciuna dintre viziunile marilor religii ale lumii. Mefisto este cel care îi oferă doctorului Faust libertatea de a alege, dovedeşte loialitate demonstrându-i clar diferenţele dintre acestea, iar ca şi în cazul părintelui Atanasie, motivul faustian este asociat cu o răsturnare a valorilor.

Fantasticul anatomic descriptiv şi experimentalist – sub semnul lui Esculap

Următoarele volume de proză scurtă, *Vecinul* (1938), *De dincolo de râu, nuvele ardeleneşti* (1938), *Manechinul lui Igor şi alte poveşti de iubire* (1943), *Nuvele olteneşti* (1946), urmate de o serie de nuvele rămase în periodice sau postume, adunate şi publicate sub îngrijirea profesorului Titus Bălaşa sub titlul *Ceartă oltenească* (1973) fac trecerea scriitorului spre o nouă abordare a fantasticului, mai apropiat mediului medical, un fantastic

[5] *Op. cit*., ed. cit., p. XI

anatomic descriptiv şi experimentalist prin care Victor Papilian sondează străfundurile misterioase ale sufletului uman cu precizia anatomică a disecţiei sufleteşti. Sondând aşadar zonele imponderabile ale sufletului omenesc, îşi intemeiază fantasticul pe amănuntele observaţiilor medicale, făcând ca absurdul teoriilor enunţate să devină oarecum credibile în ochii neavizaţilor, care cutremură şi înspăimântă în acelaşi timp. Fantasticul, astfel construit, transcede bariera raţionamentului logic, frânge luciditatea şi discernământul critic pentru a prăbuşi cititorii dezorientaţi în împonderabilul unei relităţi pe care simte că nu o poate percepe cu simţurile şi cunoştinţele sale, care îl înspăimântă ducând chiar la un fantastic al absurdului.

Aşezând fantasticul sub semnul ştiinţei, adică al lui Aesculap, intrăm în fantasticul propriu-zis al lui Papilian, care îl diferenţiază de ceilalţi autori de fantastic din literatura română. Trecerea spre acest tip de fantastic o face nuvela *Demonul*, publicată în volumul *Ceartă olteneasc*ă. Demonismul personajului izvorăşte din calităţile sale speciale, iar formula prezenţei unui povestitor, ca la Voiculescu, face ca perspectiva asupra celor prezentate să fie pusă sub semnul subiectivităţii ce aduce cu sine o ambiguitate necesară introducerii fantasticului. Naratorul are grijă să pună în temă asupra situaţiei neobişnuite pe care o povesteşte: ,,Sunt unii oameni supuşi demonilor, dacă nu sunt chiar ei demoni.", descrie faptele de la început foarte detaliat: venirea sublocotenentului Burz într-o formaţie de luptă face ca lucrurile să se schimbe şi oamenii să creadă că ,,Burz ar fi o încarnare a Necuratului." Omul poseda un fel de magnetism care îl ajuta să fie ocolit de rele, nimeni nu mai murea, moralul detaşamentului era excelent. Vraja care îl proteja a ţinut atâta timp cât a fost curat. Urmează apoi ruptura, cea care fracturează cursul firesc al evenimentelor, apariţia iubirii în întruchiparea unei femei fatale, cu trecut obscur, făcând ca personajul să devină vulnerabil. În această nuvelă, o temă aproape neabordată de Papilian, iubirea, apare ca şi la Voiculescu, asociată principiului răului. Spiritul optimist din *Lostriţa* ca împlinire a iubirii dispare aici, răul învinge, Burz este găsit mort. Atmosfera de fantastic misterios, în stilul lui Poe, este dată de narator, care dozează tensiunea, prin observaţiile sale, prin descrierea care aminteşte din nou de Voiculescu, dar şi în descrierea detaliată a trăirilor sale: ,,Aveam impresia că şi creierii mi se uscaseră, iar ochii, ca de sticlă, mi se prefăcuseră în aparate scoase de la optician. Vedeam c-o precizie neumană. Şi iată, la marginea pădurii, tocmai în bătaia lunii, un joc ciudat de scânteieri. Erau razele lunii? Era un roi de licurici necunoscuţi? Nu... de bună seamă, o pilitură de oţel, în jurul unui formidabil magnet. Fiindcă aşa de mult mă simţeam atras... A fost o clipă de halucinantă realitate, când mi s-a dezmeticit sufletul. Poate climatul de junglă s-o fi înfăptuit, sau puterile nenaturale ale lui Burz... fiindcă sublocotenentul dormea cu capul pe buturugă de lemn şi în jurul lui roiau viperele. Viperele, care în loc să-l muşte, făceau de pază..."[6]. Tot naratorul personaj menţine ambiguitatea situaţiei prin asumarea ambiguităţii comportamentului său, căci, din dorinţa obsesivă a descoperi secretul, crede apoi că îi face rău: îi fură lui Burz fluierul, obiectul investit cu magie protectoare şi îl lasă vulnerabil în faţa farmecelor malefice ale femeii. Paginile nuvelei sunt memorabile prin dozarea fantasticului în actul povestirii, prin descrierea care completează atmosfera de mister.

Volumul care îl consacră pe Papilian în rândul creatorilor de fantastic este *Manechinul luiIgor şi alte povestiri de iubire* care îl individualizează pe acesta în peisajul fantasticului românesc tocmai prin legătura cu profesiunea sa de bază, cea de medic anatomist. Cazul lui Papilian aminteşte de E. A. Poe care avea cunoştinţe temeinice de medicină legală pe care le-a folosit în scrierile sale, dar şi de Goethe cu care Papilian are

[6] *Idem*., *ibidem*., p. XIV

afinităţi, care avea ample cunoştinţe în domeniul biologiei, sau chiar de Shakespeare despre ale cărui cunoştinţe medicale s-au scris studii întregi.

Nuvela cu titlu omonim surprinde limita insesizabilă între normalitate şi nebunie, atunci când nebunia se manifestă prin ingenioase ipoteze ştiinţifice, care sunt sau vor fi posibil de realizat. Realitatea este construită prin cunoaşterea omului de ştiinţă care nu poate fi contrazis în lipsa unor argumente solide, logice. Astfel, teoria emisă, înfricoşătoare de altfel, este pusă pe suport realizabil, ceea ce produce fantasticul. În relaţia eu-celălalt, transferul de substanţă a fantasticului funcţionează de la omul de ştiinţă la restul, care, însă nu îl duce mai departe, ci părăseşte treptat logica de la care a pornit şi intră pe terenul nebuniei. Cazul lui Igor Iarotzki Voronciuc cu teoria lui asupra memoriei încarcerată asupra organelor de simţ, cu macabrul scoaterii ochilor în momentul morţii pentru a surprinde imaginea fiinţei iubite, poate fi şi încercarea de verificare a unei ipoteze ştiinţifice: „Memoria imaginilor (...) îşi are sediul în ochi, şi cum chipul drag are o realitate materială, el poate fi fotografiat chiar pe retină. Am imaginat un aparat fotografic de o sensibilitate extraordinară, care, aplicat pe ochi în răstimpul dintre viaţă şi moarte, surprinde acest chip, făcând astfel dovada peremptorie a teoriei mele...”[7] Pentru a-şi convinge confratele de cele spuse îl invită pe acesta la un experiment la care mai asistă şi prietena lui şi un discipol, Serghie. Mai târziu află de la Tatiana că experimentul la care asistase fusese făcut pe un om viu, ceea ce a determinat-o să fugă. Teoria zămislită de un nebun conduce la o altă ipoteză, a transplantării ochilor de la un animal la altul pentru a dovedi că fiecare vede lumea diferit, ce combătând teoria iniţială a lui Igor. Tatiana este însă găsită cu orbitele golite, iar scriitorul reuşeşte sugereze frica pe care i-o inspiră chiar în lipsa lui Igor, o frică care îi paralizează şi acutizează în acelaşi timp simţurile, deoarece ea îi simte prezenţa, o transformă în victimă dinainte de a se întâmpla crima. Experienţa nu se sfârşeşte aici, căci personajul primeşte prin poştă fotografia ochilor Tatianei cu imaginea lui pe orbită, iar mai apoi cea a lui Serghei cu imaginea Tatianei, criza de frică prin care trece personajul atingând note paroxistice. Fantasticul pur vine din asocierea elementelor patologice cu cele normale într-un proces sinistru. Nuvela este construită pe o intrigă desfăşurată progresiv, metodic, acţionând direct asupra fanteziei susceptibilă de a lega firele nevăzute ale groazei. Observăm că iubirea apare din nou ca formă obsesională care determină comportamente dincolo de raţiune, răzbunarea lui Igor pentru fuga Tatianei, iubirea care stă la baza acestui comportament este sugerată prin imaginea de pe retina lui.

Iubirea apare din nou sub forma femeii fatale generatoare de comportamente deviante în *Ochiul cu două pupile*, care îi cere iubitului ei să-şi facă o operaţie de transplant de pupilă. Medicul Serghie cere să i se facă această operaţie pentru a demonstra o teorie conform căreia ochiul are două sensibilităţi: una pentru lumină şi alta pentru culoare. După ce i se face transplantul cu pupile artificiale, acesta o cere pe a doua operaţie pentru a i se elimina cele naturale. Fiind refuzat, el încearcă singur, însă nu reuşeşte şi se sinucide. Frumoasa sa asistentă cere şi ea aceeaşi operaţie care să îi apropie simţurile iubind la rândul ei pe cineva. Iubirea la Papilian nu este niciodată împlinire, ci doar forme de nebunie, de absurd, ia forme de manifestare macabre.

Motivul ochiului revine obsedant în proza sa asociat cu motivul privirii ca poartă de cunoaştere dincolo de graniţele accesibilului, dar este încadrat în tema iubirii. Ea , iubirea, determină nevoia obsedantă de cunoaştere, precum în *Gelozie?*, în care scriitorul emite ipoteza unei relaţii de determinism între organul văzului şi mediul ambiant, în sensul că ochii iubitei unui pictor capătă de fiecare dată alte, în funcţie de rochiile îmbrăcate, de florile

[7] *Ibidem*., p. XVI

mirusite, de parfumurile întrebuinţate sau chiar în funcţie de culoarea preferată a oaspeţiilor casei. Iubirea este generatoare de obsesii, iubirea este prezentă în toate prozele sale, deşi accentul cade pe teoriile şi experimentele care şi ele se sprijină pe nişte idei filozofice care scapă la prima vedere cititorului, precum comprimarea sau extinderea spaţiului, lumii, corespondenţa lumilor, a timpului şi spaţiului, de tipul apriorismului kantian. De puţine ori iubirea este învingătoare la Papilian, este principiul care are putere transformatoare a fiinţei umane. Este cazul nuvelei Pedeapsă care aduce motivul inimilor complementare, din perspectivă anatomică chiar. Teoria conform căreia inimile comunică dincolo de timp şi de spaţiu are la bază sentimentul iubirii, dar tot o teorie este, în spiritul deja afirmat al scriitorului, care se verifică, de data aceasta nu voluntar, ci printr-o situaţie tragică. Locotenentul Zătreanu de la marină îşi dă întâlnire cu iubita sa la anumite ore, când radio Bucureşti anunţă ora fixă. Doctorul vasului, observând anumite tulburări ale undelor electromagnetice în acel moment, constată, urmărindu-l de aproape, că inima lui Zătreanu pare a avea două bătăi, ca şi cum ar fi vorba de două inimi contopite. Încercând o explicaţie ştiinţifică a fenomenului, acesta are revelaţia adevărului în timpul naufragiului. Locotenentul este dat dispărut şi pe suprafaţa apei se vede plutind ,,un ghem de carne vie, care pulsa ritmic şi solid, un organ viu, o jumate de inimă" care nu era altceva decât inima iubitei ce îşi căuta jumatea. Salvat de la înec, doctorul o cunoaşte pe logodnica locotenentului, care-l aşteaptă în port, şi asistă neputincios la scena misterioasă în care aceasta se îneacă sub ochii lui, chemată în larg de jumătatea de inimă a iubitului.

În *Femeia din întuneric* întâlnim toate trăsăturile fantastic al lui Papilian, de la ezitarea personajului între real şi ireal, la fuziunea spaţiului real cu ceal oniric, al visului suprapus stării de veghe. În casa colonelului Procopiu, în timpul unei partide de cărţi se vorbeşte mult despre apariţii şi dispariţii fatale, precum femeia din întuneric sau femeia din lumină. În această ambianţă stranie pregătită de discuţiile anterioare şi completate de atmosfera unei petreceri în care domină muzica şi parfumul femeilor, fumul ţigărilor, avocatului Posticescu i se pare că dincolo de rama unei oglinzi apare chipul unei femei ademenitoare la care se gândise tot timpul pe fondul celor povestite. Iluzia pune stăpânire cu totul pe el, iar el se lasă dominat voluntar, se duce la cinema tocmai pentru a prelungi această stare de iluzie, iar la ieşire o întâlneşte şi pleacă împreună cu ea. Dimineaţa avocatul nu poate să înţeleagă dacă totul s-a întâmplat sau nu cu adevărat, însă găseşte o dovadă: o mică bijuterie, crucea damei de treflă. Plecând, în apropierea locului unde o întâlnise pe necunoscută, este împuşcat de o alta. Ieşit din comă află că a fost victimă a unei răzbunări, că soarta a făcut ca el să se afle atunci acolo. Simbolistica femeii este cea des întâlnită la Papilian, femeia este însăşi moartea, femeia din întuneric prevestea moartea personajului pe care însă reuşeşte să o depăşească. Nuvela pare a fi noaptea de dragoste de dinainte de moarte a personajului, ultima dorinţă a sa împlinită. Alături de aceste trăsături ale prozei papiliene întâlnite aici, apare forţa obsesionalului căruia îi cade pradă avocatul, halucinaţia datorită asocierii jocului hazardului de la cărţi cu dorinţa ascunsă a personajului care se materializează. Ca şi aceastlă, care aduce motive asociate ochiului, în *Lacrima* întâlnim atracţia omului de ştiinţă pentru regina Nefertiti a Egiptului, cu care i se pare că aduce iubita sa, Mărgărita Damian. Stând în laboratorul său şi calculând de pe fotografii şi desene, ţinând cont de anumiţi coeficienţii de stilizare, dimensiunile reale ale corpului, feţei, ale indicelor care servesc la determinările antropologice, el se simte transportat pe meleagurile Nilului. Acelaşi vis suprapus stării de veghe cu indeterminabilul asupra realităţii. Visul este transpus realităţii şi dus mai departe, femeia care o întruchipa pe regină devine obiectul obsesiei realităţii prin suprapunere invers la regină la personaj.

Fantasticul lui Papilian se încadrează în formulele deja consacrate, însă acesta nu preia schematica oferită de modelele anterioare, ci le adaptează viziunii sale, mediului său, aducând ineditul unui fantastic fără asemănare în literatura română. La baza structurii scriitorul aşează o idee ştiinţifică deosebit de interesantă, apoi construieşte textul dupoate regulile literaturii fantastice ţinând seama că ,,la nivelul lumii reprezentate, fantasticul dezvoltă o structură contrastă, antinomică, paradoxală în raport cu cunoaşterea comună, împărtăşită."[8]Cunoaşterea ştiinţifică a personajelor face ca ele să poată intra într-un univers inaccesibil altora, să realizeze o transcedere a realităţii printr-o asemenea cunoaştere. Intruziunea fantasticului se face doar în câmpul de acţiune al omului de ştiinţă, exact, meticulos, lucid. Experienţele ştiinţifice la care apelează autorul ca să introducă fantasticul, scapă mai apoi controlului logic, aducând ambuguitate.

Prin întreaga sa activitate creatoare, atât literară, cât şi ştiinţifică, Victor Papilian a încercat să cuprindă aceste domenii într-un tot unitar.

Maniera de abordare a fantasticului este proprie naturii personalităţii şi vocaţiei sale. Scriitorul Victor Papilian scrutează, încercând să-l înţeleagă şi să-l ordoneze, misterul care transcende materia. Manifestările divinului care nu poate fi atins, cântărit, clasificat şi cuprins în formule ştiinţifice exercită asupra autorului *Sufletul lui Faust* o fascinaţie fără margini, determinându-l să mediteze asupra realităţii de dincolo de substanţa palpabilă.

BIBLIOGRAPHY

G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.
Nicolae Ciobanu, *Între imaginar şi fantastic în proza românească*, Bucureşti, Editura Cartea românească, 1982.
Sergiu Pavel Dan, *Feţele fantasticului. Delimitări, clasificări, analize*, Pitești, Editura Paralela 45, 2005.
Dicţionarul scriitorilor români, coordonat de Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, București, Editura Albatros, 2002.
Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, Braşov, Editura Aula, 2001.
Marian Papahagi, *Eros şi utopie*, Bucureşti, Editura Cartea românească, 1980.
Victor Papilian, *Lacrima*, Editura Minerva, Bucureşti, 1988.
Mircea Popa, *Victor Papilian: Eseu monografic,* Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2008.
Ioan Vultur, *Naraţiune şi imaginar*, Editura Minerva, Bucureşti, 1987.

[8]Ioan Vultur, *Naraţiune şi imaginar*, Editura Minerva, Bucureşti, 1987, p. 87

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE MYTH OF THE ANDROGYN IN THE WORKS OF LIVIU REBREANU

Călina Paliciuc

Lecturer, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract:The technique of storytelling in Adam and Eve is different from the technique of pure stories, the sequences of the novel being combined by alternation. The Beginning is the frame of the novel, but it is only finally understood in the last story. The novel is built out of seven novels, the novels that submit to the Indian thesis of soul migration in seven lives until they find peace in Nirvana. The characters of the novels lead a dramatic struggle with time, the Eros is delivered only after death, so he invokes and waits for it. Love for Rebreanu's characters is not a living hypothesis, but a chance of survival.
Rebreanu seems to be "possessed by a theme, but ends up being subjugated by a form." Not the stories themselves are the value of the work, but their way of organizing and using mythology in these short stories.

Keywords : story, seven, mythology, Eros ,time

Adam şi Eva,cel de-al treilea roman a lui Liviu Rebreanu, după *Ion* şi *Pădurea spânzuraţilor*, e povestea de iubire a două suflete ce nu se pot contopi decât după suferinţele celor şapte experienţe în epoci istorice diferite.
. Vladimir Streinu considera ca acest roman este un roman minor sau de al doilea plan, dar totuşi precizează că în sfârşit Rebreanu „renunţă la unul din principiile esenţiale ale operei sale: arta nu trebuie să copieze realitatea, ci să consolideze valorile vieţii."[1]

Alexandru Piru observă asemănarea tehnicii narative dintre *Halima* şi romanul lui Rebreanu, *Adam şi Eva* spunând că este un „*roman à tiroir sau o Rahmenerzählung*, în care sertarul sau rama o formează metempsihoza."[2] Romanul *Adam şi Eva* a fost asemănat cu romanul lui Jack London *The Star Rover*, dar personajul lui Jack London nu trăieşte şapte vieţi disparate, aşa cum o face Toma Novac, ci eroul *Rătăcitor printre stele* îndură chinurile unui vis repetitiv, izbutind în final să se elibereze de acest vis. Mircea Eliade, preocupat şi el de proza fantastică şi mitologică, îşi arată preferinţa pentru acest roman, în revista *Azi* din 1934: „Când după *Pădurea spânzuraţilor* am citit *Adam şi Eva* am fost sigur că d. Rebreanu este într-adevăr un scriitor mare."[3] G. Călinescu în *Istoria literalurii române* vede în romanul Adam şi Eva un „prilej pentru autor de a face o casă cu şapte etaje felurit decorate, cu nume sonore arhaice, cu coloratură exotică."[4] Iată că şi G. Călinescu vede în *Adam şi Eva* un roman în care povestirile sunt organizate pe şapte etaje, adică avem un roman *à tiroir* în care cele şapte aşa-zise nuvele care „alcătuiesc rama epică a romanului sunt consrucţii tautologice. Ele proliferează într-un lanţ de sinonime."[5] Cele şapte capitole pot fi citite în oricare altă ordine. Importantă este figura repetiţiei, ea sprijină adevărata semnificaţie a romanului.

[1] Aurel Sasu, *Liviu Rebreanu, sărbătoarea operei*, Editura Albatros, Bucureşti, 1978, p. 160;
[2] Alexandru Piru, *Liviu Rebreanu,* Editura Tineretului, Bucureşti, 1965, p. 65;
[3] Ion Simuţ, *Romanul iubirii metafizice,* Editura Minerva, Bucureşti,1998, p. 7;
[4] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent.*, Editura Fundația regală pentru Literatură și Artă, București, 1941 p. 652;
[5] Ion Simuţ, *Op. cit.*, p. 8;

Tehnica povestirii în *Adam şi Eva* este diferită de tehnica povestirilor în ramă pure, secvenţele dinroman fiind combinate prin alternaţă. *Începutul* constituie rama cadrul romanului, dar este înţeleasă de-abia în final în ultima povestire numită Ileana. Romanul este construit din şapte nuvele, nuvele care se supun tezei indiene a migraţiei sufletului în şapte vieţi până să-şi găsească liniştea în Nirvana. Perpessicius scria într-o cronică la apariţia romanului că „avem povestiri pentru călătoria sufletului, cu şapte oboluri spre vămile nefiinţei. Ele se desfăşoară într-un tempo vertiginos şi într-un stil adecvat basmului. Străbătând cele şapte cercuri ale unui Purgatoriu al Iubirii, cele două suflete ajung la limanul şi împlinirea marii năzuinţe: contopirea spirituală."[6] Abia după moarte încetează suferinţa şi începe fericirea.

În *Începutul* romanului, Toma Novac este rănit în spital. Toma a fost împuşcat de către soţul Ileanei, care a tras patru gloanţe asupra lui. Toma observă că sunt în ziua a şaptea, ora şapte. Personajul îşi aminteşte obsesiv despre o discuţie cu profesorul de filozofie Tudor Aleman, unde acesta îşi expunea o idee spunând că omul trebuie să trăiască şapte vieţi pentru a putea trăi cu persoana iubită. Toma încearcă să se ridice, dar el aude tot mai îndepărtat glasul Ileanei care îl striga. În acest *Început* apare mitul Androginului, „fiind reprezentat ca o fiinţă dublă, având în acelaşi timp, atributele celor două sexe"[7] fiinţă care a dorit să cucerească puterea zeilor, dar a fost pedepsit de Zeus, acesta despărțindu-l, făcând din Androgin două ființe separate care, conform mitului, se vor căuta toată viața. Acesta este simbolul perechilor de îndrăgostiţi, care se caută şi se unesc prin căsătorie. În cazul în care ei nu se unesc, ei nu pot trăi unul fără altul. Conform teoriei lui Aleman, omul caută această reunire a Androginului: „Unul e totul şi totul e unul. Bărbatul şi femeia se caută în vălmăşagul imens al vieţii omeneşti. Un bărbat din milioanele de bărbaţi doreşte pe o singură femeie, din milioanele de femei. Unul singur şi una singură! Adam şi Eva!" Aici se află sâmburele teoretic al viziunii romanului, explicaţia titlului şi justificarea construcţiei narative.

În următoarele şapte povestiri ni se prezintă încercarea de unire a cuplului ideal. Cititorul are impresia că citeşte alt roman diferit de cel din *Început.* Pe rând, Toma Novac devine păstorul Mahavira în India şi a iubit-o pe Navamalika, fecioara care trebuia să se căsătorească cu regele Arjuna. Mahavira a fost jupuit deoarece a îndrăznit să o fure pe aleasa regelui. În povestirea *Isit* Mahavira s-a reîntrupat în Egipt, în fiul unui Monarh şi a primit numele de Unamonu. El se îndrăgosteşte de favorita faraonului Dadefra, chiar dacă era căsătorit cu sora sa Neferura. Unamonu o zăreşte pe Isit la Nu-Path. Întors acasă el s-a gândit mereu la ea, dar moare dorind să o apere atunci când poporul s-a răsculat împotriva regelui care şi-a omorât soţia.

Perechea renaşte în Chaldeea în povestirea *Hamma*, sub numele de Gungunum şi Hamma. El a întâlnit-o pe Hamma la sărbătoarea Akiti. Tatăl Hammei a fost atacat de Iluma-Ilum, regele Ţării de la Mare şi este omorât, iar Hamma este luată prizonieră. Gungunum este şi el luat prizonier după câţiva ani de acelaşi rege şi astfel află că Hamma este în viaţă. Spre nenorocul său Iluma-Ilum dă comanda ca toţi prizonierii să fie omorâţi.

În povestirea *Servilia*, Gungumun „învie" la Roma ca patrician sub numele de Axius, iar Hamma e acum sclava soţiei sale, Servilia. Sclava e omorâtă din gelozie de către stăpâna sa, iar Axius se sinucide cu acelaşi pumnal.

În povestirea *Maria*, în timpul evului mijlociu, Toma Novac a fost călugărul Adeodatus, iar Ileana, Margareta Hippler, subliniată în icoana Fecioarei Maria.

[6] *Ibidem,* p 7;
[7] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri,* vol. II, Editura Artemis, București, 1995, p. 97;

În povestirea *Yvonne*, în vremea Revoluţiei, Toma a fost doctorul Gaston, iar Ileana călugăriţa Yvone Collignon de Gargan. Gaston o zăreşte pe Yvone în timp ce era judecată sub acuzaţia de fanatism, şi deoarece îi ia apărarea sunt condamnaţi amândoi la moarte.

În cea de-a şaptea povestire, *Ileana* este soţia lui Ştefan Alexandrovici Poplinski, ofiţer ţarist emigrant. Toma o vede pe stradă pe Ileana şi are senzaţia că o cunoaşte dintotdeauna. Timp de şase zile nu o mai vede iar în cea de-a şaptea zi o întâlneşte din nou şi o urmăreşte pe stradă pentru a vedea unde locuieşte. Relaţia lor începe imediat, iar Toma se apropie de soţul Ileanei pentru a putea petrece cât mai mult timp cu ea. Cei doi hotărăsc să fugă în timp ce Ştefan era plecat în Basarabia. Ştefan a spus că ar avea nevoie de o armă pentru a nu umbla neînarmat, iar Toma s-a oferit să-i împrumute una. Ştefan se întoarce de la gară şi îi surprinde împreună, împuşcându-l pe Toma.

Supra-naratorul acestei rame este Tudor Aleman, deoarece această teorie a cuplului reunit îi aparţine. Ea se confirmă în ultima povestire, când Toma conştientizează că „asta ar însemna că n-a trecut nicio secundă, poate nicio miime de secundă de când.... gândul îl supără. În minte îi reveneau desfăşurările de vieţi, despărţite între ele de secole. Le simţea şi nu înţelegea. Îşi aduse aminte cum se zice că, în clipa morţii, omul îşi retrăieşte, într-o străfulgerare, întâmplările vieţii. Da, ultima, da! Îşi zise istovit. Am fost eu, Toma Novac!...Dar Mahavira şi Unamonu, şi Gungunum, şi Axius, şi Adeodatus, şi Gaston?... Tot eu? Acelaşi eu? Atunci Navamalika, Isit, Hamma, Servilla, Maria, Yvonne ar fi tot Ileana? Adică precum spunea Aleman? ... Şi dacă toate astea sunt închipuiri care s-au smuls acuma din subconştientul meu?... Dar de ce tocmai acuma?" Lui Toma Novac, tânguirea Ilenei îi întăreşte convingerea uniunii: „plânsul era ca o chemare la care nu mai poate răspunde. Chemarea îi picura în suflet o fericire nemărginită, o merinde pentru o cale necunoscută şi nesfârşit de lungă.".

Cele șapte nuvele puse laolaltă pe motivul unic al dragostei neîmplinite, sunt plasate în șapte peisaje și epoci diferite. *Adam și Eva* este numită de Alexandru Piru „o nouă legendă a secolelor, o suită de cronici epice, de surprinzătoare, în literatura noastră, orice s-ar spune, evocări ale civilizațiilor."[8]

Se poate observa că ascultătorul, care este Toma Novac pune sub semnul întrebării credibilitatea teoriei lui Aleman. Nu mai avem ascultătorul care caută povestiri nemaipomenite, și nici nu mai este pregătit să „înghită" orice povestire. El are nevoie de o certitudine că povestea lui Aleman este adevărată. Dar această certitudine poate fi atinsă doar în cea din urmă clipă a vieții. Singurul care poate să se bucure de aflarea adevărului este Aleman, deoarece, conform teoriei lui, în momentul conștientizării celorlalte șapte vieți în ochii omului ajuns la capătul drumului se vede o lumină: „Tudor Aleman strângea în palma stângă măciuca de argint a bastonului și se uita țintă în ochii lui Toma, așteptând un răspuns... Aleman se cutremură parcă ar fi primit o veste din altă lume și, uitându-se iar în ochii sticloși a lui Toma, bolborosi ceva cu buzele...".

De remarcat în aceste nuvele este reînvierea, reîncarnarea personajului, care se „desface în materie și se recompune prin iubire, câștigându-și astfel puritatea."[9] Personajele au senzația că se cunosc din totdeauna. În șase vieți personajele reușesc doar să se privească, dar este suficient ca ei să se îndrăgostească și să nu poată trăi unul fără celălalt.

Prin intermediul teoriei lui Tudor Aleman și a conștiinței lui Toma Novac, autorul își explicitează tema romanului: „Prin iubire numai se poate uni sufletul bărbatului cu sufletul femeii pentru a redeveni parte din lumea spirituală. Iubirea aceasta este rodul divin al

[8] Alexandru Piru, Op. cit. p.65
[9] Ovidiu S. Crohmăniceanu, *Liviu Rebreanu*, Editura De Stat pentru Literatură și Artă, București, 1975, p.81;

sufletului omenesc. Dumnezeu, sub chipul iubirii, trăiește în om." Tudor Aleman este, de asemenea, un delegat al scriitorului, având misiunea delicată de a pregăti cititorul pentru atmosfera și conotațiile narațiunii. Din această teorie se reține numai elanul unui îndrăgostit spre celălalt.

Personajele nuvelelor duc o luptă dramatică cu timpul, așa cum apreciază Dan Mănucă: „dorința de moarte înseamnă o încetare de dominare a timpului și de perpetuare a unui moment unic." Erosul își găsește o izbăvire numai după moarte, de aceea o invocă și o așteaptă. Al. Săndulescu notează că „dragostea lui Rebreanu nu încetează să evoce perechea ei tragică: moartea."[10] Iubirea pentru personajele lui Rebreanu nu e o ipoteză de viețuire, ci o șansă de supraviețuire.

Rebreanu pare mai întâi „posedat de o temă, dar sfârșește prin a fi subjugat de o formă." Nu povestirile în sine constituie valoarea operei, ci felul lor de organizare și folosirea mitologiei în aceste nuvele. Din punct de vedere compozițional, Liviu Malița scrie într-un articol din *Tribuna*, din anul 1985 „convergența mai multor tehnici narative printre care flash-back-ul care anulează linearitatea, transformând-o în ciclicitate. Tehnica simultaneității suprapune viețile anterioare, ca un reflex al metempsihozei. Narațiunea realizată are contribuții secvențiale."[11] Pe lângă mitul androginului, apare frecvent numărul *șapte*. În *Început,* Toma Novac se trezește din starea de inconștiență în ziua a șaptea a lunii a șaptea. În povestirea *Isit,* Unamonu se naște în ziua a șaptea a misterelor, „când se făcu a șaptea numărătoare a vitelor." Gungunum din povestirea *Hamma,* este cel de-al șaptelea copil al Nimei-Utum. Cel de-al șaptelea copil este și Axius, fiul Lolliei și a lui Nigidius Saturnius, cavaler roman, din povestirea *Servilia*. În următoarele două povestiri numărul șapte nu mai apare, deoarece ne apropiem tot mai mult de lumea care nu mai are conștiința mitului. Dar în cea de-a șaptea povestire, numărul magic șapte revine. Tatăl lui Toma Novac a murit după șapte zile de chin, Toma o reîntânește pe Ileana după șapte zile de când a zărit-o pentru prima dată pe stradă, și tot în această povestire, iubirea lor este împlinită. Povestirile sunt în număr de șapte.

Numărul șapte în mitologie reprezintă: cele șapte zile ale săptămâni, cele șapte planete, șapte trepte ale desăvârșirii, șapte sfere sau trepte cerești, șapte petale ale trandafirului, șapte capete ale corabiei de la Anhkor, sau cele șapte ramuri ale copacului cosmic. În număr de șapte sunt și virtuțiile: credința, nădejdea, dragostea, prudența, cumpătarea, dreptatea și puterea. Curcubeul este alcătuit din șapte culori. Numărul șapte apare și în credința religioasă: Dumnezeu a creat lumea în șase zile, iar în cea de-a șaptea s-a odihnit, zi în care omenirea îi mulțumește pentru roadele din pentru roadele din cele șase zile de muncă. Numărul șapte este pretutindeni numărul unei totalități. Chiar și numărul yang ajunge la desăvârșire la șapte, scrie Sima Qian.[12] Acest număr aduce cu el aura mistică și ideea predestinării. Este un număr purtător de taină, „deci aflat în căutată și necesară consonanță cu poezia iubirii, se înfățișează de la sine ca singura soluție, ca singură formă potrivită, care semnifică prin ea însăși."[13] Omul demitizat Toma Novac ajunge să se întrebe de ce își amintește tocmai pe patul de suferință de teoria lui Aleman: „De ce tocmai acum?" spune el când își regăsește întreaga lui existență de-a lungul veacurilor. Repetiția celor șapte vieți în aceeași ecuație sufletească accentuează dramatismul și „reliefează elocventarzătoarea aspirație de iubire prin contopirea părților șcindate într-o uniune fericită."[14]

[10] Ion Simuț, Op. cit. p.9;
[11] Ion Simuț, Op. cit. p.12;
[12] Jean Chevalier, Alain Cheerbrant, Op. cit. p. 295;
[13] Ion Simuț, *Op. cit*., p. 11;
[14] Ion Simuț, *Op. cit.,* p.14;

Pentru prima dată într-o povestire în ramă, se realizează o plonjare recapitulativă în abisul contemporalității. Începutul romanului nu face decât să declanșeze căderea în abisul contemporalității și să developeze imaginile succesive într-o istorie care se precipită spre prezent „pentru a se vărsa într-un repaos final, echivalând cu o abolire a timpului." Li se dă posibilitatea personajelor de a trece prin acest tunel al timpului pentru o împlinire a iubirii, pentru o purificare morală și spirituală și, mai ales, cu o abolire a suferinței.

BIBLIOGRAPHY

1. Gyurcsik, Margareta, *A povesti, a reflecta,* Editura Flaca, Timişoara, 1991.
2. Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe,* Editura Gramar, Bucureşti, 2006.
3. Manolescu, Nicolae, *Teme,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1971.
4. Manolescu, Nicolae, *O uşă abia întredeschisă,*Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986.
5. Perpessicius, D, *Scriitori români,* vol III, Editura Minerva, Bucureşti, 1989.
6. Simuţ, Ion, *Romanul iubirii metafizice,* Editura Minerva, Bucureşti, 1998.
7. Tiutiuca , Dumitru, *Teoria literară,* Editura Institutul European, Iaşi, 2002.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

CHARACTERS AND RIDICULOUS LANGUAGES IN THE PLAY THE IMAGINARY INVALID (THE HYPOCHONDRIAC) BY MOLIÈRE

Ana-Elena Costandache

Lecturer, PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Classic author and comedian who knew diverse successes, Molière could be considered as the great man of his practical plays. We chose as subject of our fine analyze of the play The Imaginary Invalid (The Hypochondriac) to reveal the themes and the structural relationships which exist between the agents of the comedy from which the author died almost on stage during his representation, while playing the role of the central character. Resting on the component parts of the play, we shall emphasize the "connections" of the protagonists, the relationships of the central character with diverse "imaginary" diseases and the used specific vocabulary. Furthermore, an educational index joined to our article could serve as educational material in class of French foreign language (FFL).

Keywords: hypochondriac, disease(s), doctor, character(s), play, Molière

Construite comme une comédie-ballet, la pièce *Le Malade imaginaire* représente le dernier chef-d'œuvre de Molière, qui a connu un immense succès à son époque. Le sujet, tiré de la réalité française satirisée du temps, pourrait se résumer en quelques grandes lignes comme il suit : Argan est un riche bourgeois, obsédé de sa propre santé ; il se croit malade et c'est pour cela qu'il prend beaucoup de médicaments, sous l'indication de son apothicaire, M. Fleurant. Il est important d'observer les thèmes, la structure de la pièce (actes, intermèdes, scènes, répliques), les personnages et, finalement, les didascalies pour se faire une image globale du texte. Les grands thèmes de la pièce visent la médecine, l'amour et l'argent. D'autres, qui en dérivent, seraient liés aux rapports parents-enfants et maîtres-serviteurs, à la découverte du sentiment amoureux, aux liaisons entre la maladie et les remèdes, au pouvoir de la médecine, au déguisement, à la condition de la femme, au mariage.

Le premier acte comprend 8 scènes et 283 répliques : Argan, un bourgeois riche, se croit malade et se livre aveuglément aux divers traitements prescrits par les médecins. Il a deux enfants d'un premier mariage : la petite Louison et la jeune Angélique, qui à l'âge du mariage. Argan décide de la marier avec le neveu de son médecin pour s'assurer la sécurité des soins médicaux de ses diverses maladies. Angélique est désespérée, car elle aime sincèrement le jeune Cléante. Toinette, la fidèle servante, soutient la jeune fille, la console et critique les projets d'Argan. Béline, la nouvelle épouse d'Argan, lui propose de rédiger son testament. Toinette et Angélique se retirent, le notaire entre, mais ce dernier est tout dévoué aux intérêts de Béline qui n'a épousé Argan que pour hériter, au plus vite, toute sa fortune. Toinette, qui entend la conversation, promet de soutenir Angélique.

L'acte II, d'une longueur moyenne, comprend 9 scènes et 291 répliques. Cléante s'est introduit dans la maison en se faisant passer pour le maître de musique d'Angélique ; il est présenté à Argan par Toinette. Au même moment arrivent Thomas Diafoirus, le futur mari d'Angélique, et son père, Monsieur Diafoirus, afin de conclure le mariage avec la jeune femme. Le « malade imaginaire » invite Cléante, lui-aussi, à participer aux discussions. Après avoir reçu les compliments et les salutations d'usage de la part de Thomas, Argan prie

Cléante de faire chanter Angélique. Les deux amants tirent profit de la bonne occasion pour montrer aux autres leur amour, sous prétexte d'un prétendu opéra. Argan découvre la supercherie et chasse Cléante de sa maison. Béline entre en scène et attaque Angélique; Argan prend la défense de sa femme et tous les deux punissent la jeune fille en l'obligeant de rester dans sa chambre. Les Diafoirus prennent congé. Béline revient avertir Argan de la présence d'un jeune homme dans la chambre d'Angélique et lui conseille d'interroger sa plus jeune fille, Louison, pour obtenir plus de détails. Celle-ci finit par reconnaître que le jeune homme « caché » est Cléante. Argan se désespère sur son état, alors que son frère Béralde arrive pour le distraire.

L'acte III, le plus long, compte 14 scènes et 338 répliques, et présente le dénouement de la pièce : Béralde tente de faire raisonner Argan en ce qui concerne sa maladie imaginaire et le met en garde contre les médecins. En même temps, il veut défendre le bonheur de sa nièce. M. Fleurant, sur l'ordre de M. Purgon, le médecin qui traite Argan, arrive pour faire un lavement, mais Béralde le chasse au grand désespoir de ce dernier. Peu après, M. Purgon maudit Argan et annule la donation faite en faveur du mariage d'Angélique avec Thomas Diafoirus. Béralde tente de réconforter Argan, alors que Toinette annonce qu'un nouveau médecin désire d'être reçu. Ce nouveau médecin n'est que Toinette elle-même qui, sous un déguisement, tente de dégoûter Argan de la médecine. D'ailleurs, Toinette tente de détacher Argan de la mauvaise influence de Béline; c'est pour cela qu'elle lui propose de simuler sa mort. Grâce à ce stratagème, Argan apprend les mauvaises intentions de sa femme et la les vrais sentiments amoureux de sa fille aînée. Il chasse Béline et consent au mariage d'Angélique avec Cléante. Tout en écoutant les conseils de Béralde et de Toinette, Argan accepte de prendre la robe et le bonnet de docteur pour pouvoir ainsi se soigner lui-même. La pièce finit de manière heureuse, avec la scène « d'investissement » d'Argan en médecin.

Dans sa comédie, Molière propose une satire du domaine médical. Il se moque du culte des anciens et de l'ignorance des médecins envers les nouvelles découvertes. Par l'intermédiaire de son personnage Angélique, l'auteur essaye d'attirer l'attention des médecins que le monde a évolué, que les besoins des gens sont les autres par rapport aux époques anciennes et que les médecins doivent s'adapter et adapter leurs activités professionnelles aux réalités sociales. Ce fait est soutenu par l'utilisation des appellatifs injurieux et ironiques : « benêt » (sot), « bonne bête », « carogne », « chienne », « coquine », « diantre » (diable), « ignorante », « imprudente », « insolente », « petite rusée », « malavisé » (sot dépourvu de jugement), « pendarde », « petite masque » (petite rusée), « rusée », « traîtresse ».

La pièce comprend 3 intermèdes. On ne se propose pas faire une analyse détaillée, mais au contraire, on va s'appuyer sur leur fonction par rapport au texte dramatique, ayant le rôle d'atténuer la satire et de provoquer le rire. Le premier intermède est annoncé lorsque Toinette précise qu'elle se servira des services du vieil usurier Polichinelle pour avertir Cléante de ce qui va se passer. Cet intermède est partagé en deux parties : la tentative de Polichinelle de donner une sérénade à sa maîtresse et la bataille avec les archers qui passaient dans la rue. Polichinelle joue un rôle mineur dans la pièce, mais il sert de messager au service de Toinette. C'est lui qui justifie l'arrivée de Cléante au début du deuxième acte.

Le second intermède est dominé par le thème de l'amour associé à la jeunesse et à l'action divertissante. Béralde, le frère du malade imaginaire, lui engage, pour le divertir, plusieurs Égyptiens et Égyptiennes vêtus en Mores, qui dansent, chantent et font sauter des singes.

Le troisième intermède est lié à la cérémonie burlesque (en récit, chant et danse) où Argan est fait médecin. C'est à cette unique condition qu'il a accepté que sa fille épouse

Cléante. Il s'agit d'un théâtre dans le théâtre, puisque les personnages de la pièce, tels que Cléante, Angélique, Argan, Toinette et Béralde, jouent dans un spectacle auquel participe une troupe de bohémiens et a lieu la cérémonie de réception d'un médecin. Seul Argan ne sait pas qu'il s'agit d'un spectacle et croit à une cérémonie réelle.

En ce qui concerne l'utilisation des termes du domaine médical[1], on observe une abondance de mots et d'expressions dont on précise le sens à l'utilisation actuelle : *aider, aller à la selle* (soulager ses intestins), *apepsie*(impossibilité de digérer), *apothicaire*(pharmacien), *bile*, *bradypepsie* (digestion lente), *caprisant*(irrégulier, inégal), *carminatif*(qui favorise l'évacuation des gaz intestinaux), *casse* (remède laxatif), *clystère*(lavement), *cerveau*, *cœur*, *conglutiner* (faire joindre entre elles les parties de l'organisme), *consultations*, *corps*, *corps bien composé* (corps sain et robuste), *corroborative*(tonique reconstituante), *corruption*(pourrissement), *crevé*(mort), *décès*, *défluxion* (abondance de liquide dans certaines parties du corps), *dégonfler*, *détersif*(purifiant), *dissection*, *docteurs*, *douleur*, *dulcoré* (sucré), *dysenterie* (diarrhée de nature infectieuse, aux conséquences très graves), *dyspepsie* (digestion difficile), *effets*, *enfant*, *épaissir*, *féculence* (impureté), *fièvres pourprées* (fièvres qui se manifestent par une prolifération de taches ou de boutons rouges : rubéole, rougeole, scarlatine), *gouverner* (soigner), *foie*, *fortifier*, *guérir*, *humeurs* (dans les théories antiques et classiques, ce terme désigne les quatre éléments liquides qui circule dans le corps. La bonne santé correspondait à une bonne circulation des humeurs. Les quatre humeurs sont dans le sang, le flegme, la bile jaune et la bile noire.), *hydropisie* (forte concentration d'eau dans les intestins qui présente un sérieux risque médical), *intempérie* (dérèglement), *julep hépatique*, *lâcher* (relâcher, soulager - le pruneau est réputé pour ses vertus laxatives), *lavement*, *lénifier* (calmer), lientérie (diarrhée), *malade*, *maladie*, *méats cholédoques* (conduit dans lequel circule la bile), *médecin*, *médecine*, *médecines* (médicaments), *ménager une charge* (acheter une charge de médecin pour avoir le droit d'exercer la médecine), *nez*, *œil*, *ordonnances*, *parenchyme splénique* (tissu de la rate), *passer* (mourir), *physionomie*, *pleurésie* (inflammation de la plèvre – membrane située entre la cage thoracique et les poumons), *poitrine*, *pouls*, *poumon*, *préservative* (qui assure une protection contre les maladies), *prise* (dose), *purgations*, *pylore* (extrémité de l'estomac), *raccommoder*, *rate*, *rectifier, remèdes*, *réparer*, *rétablir*, *saignées*, *sang*, *secourir*, *somnifère*, *soporatif* (remède pour le foie aux vertus soporifiques), *souffrir*, *soulager*, *tempérer* (apaiser, adoucir), *tête*, *transports au cerveau* (délires), *vie*.

La liste ci-dessus comprend le lexique (médical) utilisé dans l'économie de la pièce, mais l'auteur dramatique a emprunté à ses personnages, en même temps, des termes appartenant à la justice, à l'économie, des mots du latin et des expressions rares. Tous ces emplois ont le rôle d'amplifier l'effet comique du langage, surtout le latin à la fin de la pièce, qui marque le caractère officiel de la fausse cérémonie. Les limites de la médecine sont évidentes à l'époque et Molière se moque, maintes fois, du langage « précieux » des médecins qui empruntent tes termes du latin et du grec pour exprimer et expliquer des faits qu'eux-mêmes, ils ne comprennent pas.

Par notre analyse, nous avons eu en vue plusieurs aspects : la structure de la comédie, l'organisation du lexique, les rapports entre les personnages et les situations burlesques où ils apparaissent. Le contexte social du XVII^{ème} siècle a beaucoup contribué à l'apparition du genre comique et Molière en est le maître. Il a su très bien représenter les problèmes de son siècle et faire rire les gens, tout en respectant la formule avec laquelle il a attiré son public :

[1]Voir https://alchimic.ch/wp/wp-content/uploads/2016/11/MoliereDossierPeda.pdf, page consultée le 3 mai 2018.

instruire et *plaire*. Il a créé un théâtre-ballet et non pas un théâtre simple, mais un spectacle complet, dont les répliques des personnages pourraient être accompagnées de musique et de danse.

Fiche pédagogique[2]

« MONSIEUR DIAFOIRUS. – Monsieur, ce n'est pas parce que je suis son père, mais je puis dire que j'ai sujet d'être content de lui, et que tous ceux qui le voient, en parlent comme d'un garçon qui n'a point de méchanceté. Il n'a jamais eu l'imagination bien vive, ni ce feu d'esprit qu'on remarque dans quelques-uns, mais c'est par là que j'ai toujours bien auguré de sa judiciaire[3], qualité requise pour l'exercice de notre art. Lorsqu'il était petit, il n'a jamais été, ce qu'on appelle mièvre[4], et éveillé. On le voyait toujours doux, paisible, et taciturne, ne disant jamais mot, et ne jouant jamais à tous ces petits jeux, que l'on nomme enfantins. On eut toutes les peines du monde à lui apprendre à lire, et il avait neuf ans, qu'il ne connaissait pas encore ses lettres. « Bon, disais-je en moi-même; les arbres tardifs, sont ceux qui portent les meilleurs fruits. On grave sur le marbre bien plus malaisément que sur le sable; mais les choses y sont conservées bien plus longtemps, et cette lenteur à comprendre, cette pesanteur d'imagination, est la marque d'un bon jugement à venir. » Lorsque je l'envoyai au collège il trouva de la peine; mais il se raidissait contre les difficultés, et ses régents se louaient toujours à moi de son assiduité, et de son travail. Enfin, à force de battre le fer, il en est venu glorieusement à avoir ses licences; et je puis dire sans vanité, que depuis deux ans qu'il est sur les bancs, il n'y a point de candidat qui ait fait plus de bruit que lui dans toutes les disputes de notre École. Il s'y est rendu redoutable, et il ne s'y passe point d'acte[5] où il n'aille argumenter à outrance pour la proposition contraire. Il est ferme dans la dispute, fort comme un Turc sur ses principes; ne démord jamais de son opinion, et poursuit un raisonnement jusque dans les derniers recoins de la logique. Mais sur toute chose, ce qui me plaît en lui, et en quoi il suit mon exemple, c'est qu'il s'attache aveuglément aux opinions de nos anciens, et que jamais il n'a voulu comprendre, ni écouter les raisons, et les expériences des prétendues découvertes de notre siècle, touchant la circulation du sang[6], et autres opinions de même farine.

THOMAS DIAFOIRUS. *Il tire une grande thèse roulée de sa poche, qu'il présente à Angélique.* –J'ai contre les circulateurs soutenu une thèse, qu'avec la permission de Monsieur, j'ose présenter à Mademoiselle, comme un hommage que je lui dois des prémices de mon esprit.

ANGÉLIQUE. – Monsieur, c'est pour moi un meuble[7] inutile, et je ne me connais pas à ces choses-là.

TOINETTE. – Donnez, donnez, elle est toujours bonne à prendre pour l'image[8], cela servira à parer notre chambre.

THOMAS DIAFOIRUS. – Avec la permission aussi de Monsieur, je vous invite à venir voir l'un de ces jours pour vous divertir la dissection d'une femme, sur quoi je dois raisonner.

[2] ***Littérature francophone. Anthologie*, sous la direction de Jean-Louis Joubert, Agence de Coopération Culturelle et Technique, Ed. Nathan, Paris, 1992, pp. 42-43.
[3]Son jugement.
[4]Vif, déluré.
[5]Soutenance de thèse.
[6] Découverte par Harvey en 1628.
[7]Objet.
[8]Dessin ornant la thèse.

TOINETTE. – Le divertissement sera agréable. Il y en a qui donnent la comédie à leurs maîtresses, mais donner une dissection, est quelque chose de plus galant.

MONSIEUR DIAFOIRUS. – Au reste, pour ce qui est des qualités requises, pour le mariage et la propagation, je vous assure que selon les règles de nos docteurs, il est tel qu'on le peut souhaiter. Qu'il possède en un degré louable la vertu prolifique, et qu'il est du tempérament qu'il faut pour engendrer, et procréer des enfants bien conditionnés.

ARGAN. – N'est-ce pas votre intention, Monsieur, de le pousser à la cour, et d'y ménager pour lui une charge de médecin?

MONSIEUR DIAFOIRUS. – À vous en parler franchement, notre métier auprès des grands ne m'a jamais paru agréable, et j'ai toujours trouvé, qu'il valait mieux, pour nous autres, demeurer au public[9]. Le public est commode. Vous n'avez à répondre de vos actions à personne, et pourvu que l'on suive le courant des règles de l'art, on ne se met point en peine de tout ce qui peut arriver. Mais ce qu'il y a de fâcheux auprès des grands, c'est que quand ils viennent à être malades, ils veulent absolument que leurs médecins les guérissent.

TOINETTE. – Cela est plaisant, et ils sont bien impertinents de vouloir que vous autres Messieurs vous les guérissiez; vous n'êtes point auprès d'eux pour cela; vous n'y êtes que pour recevoir vos pensions, et leur ordonner des remèdes; c'est à eux à guérir s'ils peuvent.

MONSIEUR DIAFOIRUS. – Cela est vrai. On n'est obligé qu'à traiter les gens dans les formes. »[10]

Etude sur le texte

a/ Compréhension et langue

1. Comment Monsieur Diafoirus présente-t-il son fils ?
2. Se rend-il compte du ridicule de ce dernier ?
3. Quels sont les traits de caractère de Thomas ?
4. Expliquez la phrase : « Enfin, à force de battre le fer… ses licences. »
5. Montrez que Thomas est un garçon sot et sans originalité.
6. Comment les autres personnages réagissent-ils ?
7. Quelles critiques Molière adresse-t-il à la médecine ?
8. Relevez les termes propres à la langue classique.

b/ Activité d'expression écrite

1. En quoi consiste le comique de ce texte ?

BIBLIOGRAPHY

- ***Littérature francophone. Anthologie*, sous la direction de Jean-Louis Joubert, Agence de Coopération Culturelle et Technique, Ed. Nathan, Paris, 1992.
- Molière, *Le Bourgeois gentilhomme, Le Malade imaginaire, Les Précieuses ridicules*, Librairie Gründ, Paris, 1936.
- Molière, *Le Malade imaginaire*, Ed. Flammarion, Paris, 1896.

Sitographie

- https://alchimic.ch/wp/wp-content/uploads/2016/11/MoliereDossierPeda.pdf

[9] Rester médecins pour le grand public (les médecins des grands personnages étaient payés à l'année, par une pension).

[10] Molière, *Le Bourgeois gentilhomme, Le Malade imaginaire, Les Précieuses ridicules*, Librairie Gründ, Paris, 1936, pp. 150-153.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

ROMANIAN FOLK TRADITIONS IN ROMANIAN-AMERICAN CONTEXT

Cristina Furtună

Assist. Lecturer, PhD, "Valahia" University of Târgoviște

Abstract: The preservation of customs and traditions was important to all groups of emigrants. Romanians, just like other ethnical groups, created their own subculture or community. They organized societies, churches, schools. It is interesting because at home they had never taken part in developing such institutions or organizations.
In America, Romanians have set up traditional institutions, which are nevertheless suitable for the American way of life.
The pastime and social activities of Romanian immigrants were simple. They would spend enjoyable moments singing doinas with nostalgic lyrics, sometimes improvised, or other songs from home.
Saturday night or Sunday they would gather to the house of one of them or in a large room of some guesthouse. Here they would enjoy the simple pleasures. They would enjoy themselves by singing their favourite song to each other or singing together. They danced and learned new steps; one of them would play the pipe or the violin; another would read a fragment from a Romanian book. They amused themselves by telling anecdotes or sentimental stories which reminded them of home.
In this article we shall briefly introduce wedding, baptism or funeral traditional customs and some dishes from Romanian guesthouses.

Keywords: folk traditions, dances, doinas, stew, wedding, baptism, flask, funeral

Încă de la început spiritul animator, care a însufleţit pe cei care acum peste 8 decenii au înfiinţat organizaţii în cadrul comunităţilor româneşti din Statele Unite şi Canada, a fost dragostea faţă de poporul român şi loialitatea faţă de statele care i-au adoptat. Tradiţiile, limba şi cultura românească au fost acelea care au dat viaţă acestor organizaţii şi au determinat înfiriparea lor într-o comunitate organizată, prin parohii şi societăţi. O analiză a activităţilor din comunităţi, a vieţii din parohii şi societăţi, a manifestărilor acestora dovedesc clar acest fapt. Chiar atunci când grupurile de români au clădit biserici au fost conduşi mai întâi de acest spirit şi numai după aceea de credinţa creştină, prin practicarea căreia urmăreau să-şi mântuiască sufletele lor. Nicolae Iorga credea, pe drept cuvânt că în biserica „ortodoxă română este mult din sufletul românesc" (Scrisoarea din 18 Noiembrie 1922 către Gheorghe Ciuhandu, Preşedintele Congresului preoţilor ortodocşi). Chiar şi, pe meleaguri străine şi până-n prezent, generaţii întregi de români care au venit din România, fac dovada că acest spirit n-a murit, dimpotrivă a trăit tot timpul în sufletele românilor exilaţi[1].

Românii americani, parte din celelalte comunităţi ale Statelor Unite, au păstrat dragostea pentru poporul român. Când s-au înjghebat primele lor organizaţii, biserici, societăţi, case de rugăciuni, apoi organizaţiile centrale: Uniunea şi Liga, Episcopia şi Asociaţiile Unită şi Baptistă, au afirmat concomitent şi loialitatea lor faţă de America. Totdeauna au ţinut seama numai şi numai de felul de viaţă al fraţilor lor din ţară, respingând cu amărăciune propaganda mincinoasă, dusă cu multă încăpăţânare în timp de atâţia ani. Stau

[1] Miron Butariu. Spiritul animator în comunitățile româno-americane.În: *Journal American Romanian Academy* nr. 15, 1991, p. 189.

mărturie în această privinţă hotărârile luate în Congresele anuale, cât şi articolele din gazetele „America", „Solia" şi „Unirea", organele oficiale ale celor trei mari organizaţii[2].

La rândul lor parohiile şi preoţii au demonstrat că în „biserica ortodoxă română este mult din sufletul românesc".

În afară de cazuri izolate a existat o strânsă colaborare între societăţi şi parohii. Aproape unanimitatea societăţilor îşi aveau sediile şi ţineau arhivele la parohii, majoritatea membrilor lor fiind aceeaşi. În biserici alături de drapelul american, stătea drapelul românesc: roşu, galben şi albastru, drapel care nicicând n-a fost murdărit de pajura bolşevică. Nu a mai fost nevoie deci, să se facă gaură, prin tăierea pajurei, pentru că în comunităţile româneşti s-au păstrat nealterate tradiţiile, limba şi cultura românească şi s-a afirmat cu tărie dreptul la libertate al poporului român.

În toate comunităţile româneşti, aniversările sărbătorilor naţionale: Unirea Principatelor, Unirea Basarabiei, Ziua de 10 Mai, Unirea Bucovinei şi a Transilvaniei au fost ocazii nu numai pentru exprimarea bucuriei împlinirilor româneşti, dar şi pentru a deplânge subjugarea poporului şi a contribui la întărirea credinţei că aceasta va fi numai o tristă epocă din istorie, care va trece.

În aceşti ani în care poporul român trăia o viaţă chinuită de mizerie morală şi fizică, în comunităţile lor, românii - americani şi canadieni n-au scăpat nicio ocazie pentru a ţine trează conştiinţa pentru libertatea poporului român.

Înfiinţată în anul 1975, Academia Româno-Americană de Ştiinţe şi Arte s-a alăturat străduinţelor celorlalte organizaţii. Scopul ei era să „promoveze valorile culturale româneşti în spiritul de autonomie academică, aşa cum sunt definite prin gândirea democratică occidentală"[3]. Accentul era pus pe contracararea propagandei comuniste mincinoase care prezenta cu falsitate tradiţiile culturale româneşti, în lumea universitară occidentală. Mijloacele erau Congresele anuale, care se ţineau în universităţi, precum şi editarea de publicaţii.

Între acestea din urmă menţionăm publicarea cărţilor: „*Basarabia şi Bucovina. Tragica soartă a unor ţinuturi de graniţă*" şi „*Istoria Românilor de la origini până în zilele noastre*" scrisă de regretatul Vlad Georgescu. Aceasta este o lucrare unică, pentru că cuprinde pagini de istorie până în 1984. O a doua ediţie tipărită la sfârşitul lunii noiembrie 1989, este adusă la zi şi conţine un portret autobiografic al autorului, scris de Mihai Botez. Prin publicaţiile ei, dar în special prin „Istoria Românilor", putem sublinia faptul că Academia Româno-Americană de Arte şi Ştiinţe şi-a îndeplinit scopul ei principal de a menţine trează conştiinţa pentru identitatea şi dreptul poporului român de a se bucura de libertate.

Păstrarea obiceiurilor şi tradiţiilor era importantă pentru toate grupurile de imigranţi. Românii, ca şi celelalte grupuri etnice, şi-au creat o subcultură sau o comunitate proprie.

Exista în America un mod de viaţă românesc, cu biserici şi societăţi, cu baluri şi programe culturale, cu şezători ca acasă. Toate aveau loc duminica.

Pensiunile erau în general în clădiri largi cu două niveluri. La etaj se aflau dormitoare mari, asemănătoare barăcilor. Preţul pensiunii în acele timpuri de început era între 6 şi 10 dolari pe lună de persoană, casă şi masă. Existau şi pensiuni în case mai mici, locuinţa celor care ofereau pensiunea. Preţul era mai scăzut, mai ales dacă bărbaţii împărţeau cheltuielile şi îngrijirea gospodăriei. De obicei la parter era un salon, o sufragerie mare şi bucătăria. Erau aşezate mese lungi şi bănci. Mâncarea cea mai obişnuită era tocana românească. O oală uriaşă

[2] Idem, p. 191.
[3]Maria Manoliu Manea. Cuvântul de deschidere al doamnei Președinte ARA Maria Manoliu –Manea la Congresul al 16-lea, București, 1991: În: *Journal ARA* nr. 16-17, Davis, California, 1992, p. 11.

cu tocană, cu bucăţi mari de carne şi cartofi, se pregătea zilnic de „bortărită". Descriem acum, confer subiectului anchetei, cum se prepară tocana:

„„*RS: Io ocănesc ceapă, să zicem la un pui sau doi, pui vo trei ceape. Le prăjeşti bine, pui piparcă... dulce şi piperi. Ş-apăi căleşti uo ţâră puiu bine. Ş-atuncea îl cuoperi. Iel îş lasă sâgur giusu lui. Ş-atuncea dacă mai vrei, mai pui puţână apă; şi io puiu ciuperci, Pui aşa doo cane de ciuperci şi dup-aea un ceas îi gata. Le pun aşa-ncet să le fierb. Ş-atuncea o dereg cu puţână făină şi smântână şi dac-ai pătrângiel, pui ş-o ţâr de pătrungiel vearde, cu mămăliguţă*"[4]".

Aceste pensiuni aveau un rol important în viaţa românului din America şi Canada. În zonele industriale ele, alături de micile cârciumi, „saloonuri", erau singurele locuri de întâlnire cu prietenii, la un pahar, un joc de cărţi sau biliard. Până când au fost construite biserici sau alte centre sociale, pensiunile, „bordul" şi „saloonul" erau locurile unde se desfăşurau diverse activităţi ale comunităţii: dansul, nunţile, botezurile , înmormântările.

Distracţiile şi activităţile sociale ale românilor erau simple. Momentele plăcute le petreceau cântând doine cu versuri nostalgice, uneori improvizate, sau alte cântece de acasă.

Sâmbăta seara sau duminica se adunau în casa unuia dintre ei sau într-o odaie spaţioasă dintr-o pensiune. Aici se bucurau de plăceri simple. Se distrau cântând pe rând unul altuia cântecul favorit sau cântau împreună. Jucau şi învăţau paşi noi ai unor dansuri.Unul dintre ei cânta din fluier sau vioară, altul le citea câte un fragment din vreo carte românească. Se amuzau spunând snoave sau povestiri nostalgice, sentimentale, care le aminteau de acasă, exemplificând cu câteva cântece populare:

„*Cuculeţ cu pană sură/De şe stai la noi pre şură? – pă un back de casă –/Or ţi-e foame, or ţ-e sete/Or ţî-i dor de codru verde?/Nu m-e foame, nu m-e sete/Că mi-i dor de codru verde*

Că toate şerile-am zburat/Da-n Uzdeni n-am blăstemat./Că Uzdeniu-i mititel

Da-i multă dragoste-n iel./Şi mândră pântru gura tea/Io urăsc nivasta mea/Ş-alta mândră nu-ţ pot faşe/Să te blăstăm cum îm plaşe"[5].

„„*... foaia verde-a mărului/La Poiana Rusului/Stau fişori ca stelile/În şâr ca mărjelili*

Iar unu dân grai grăia/Au, au, au muierea mia!/Dar dă şe nu vini ia?7Să mă vadă şe mă doare/Să vază că n-am pişoare./Când grănatu-o isplodat/Pişoarele mi le-o loat

Nu:

Când grănatu o bătut/Pişoarele mi le-o rupt;/Când grănatu-o isplodat/Mâna stâng-a mea mi-o loat/Ş-a direaptă m-o-mpuşcat./Ş-acolo-i neica puşcat/Cu puşchiţa lângă cap,/Cu capu pre săbiuară/Cu mâna la inimioară./Fă Doamne şe rău ar fiie/Şi luna primărie/Soarile un domn să scriie/Şi io să fiu un domn mare/Ca să pot să scriu scrisoare/S-o trimăt la maica mia/Să-m dia bani de cheltuială/Şi cămăji di preminială/Ş-un cal bun din bătăliie/Bătălie cum ie azi/Tot un fraicăr ş-un căprar/Niş un niam de niamu mieu/Să trăiţ, la mulţ ani"[6].

„*Câte flor is pre pământ/Toate merg la jurământ./Numai floarea scaiului/Şade-n uşa raiului/Şî aleje fluorile/Ca soacra nurorile./Soacra şede după masă/Nora măturâ prân casă/Ş-aşa cântă soacra mare:/„Bată-te Dumnezeu, noră"./Norii nu-i pomânt a zâşe:/„Taş , ruşânea să te mânşe/Că stă casa pre pământ,/Iar fişoru ţî-i urât./Iel urât şi tu ieşti proastă,/Vai de cununia noastră!/Iel urât, socru bolând,/Casa nu-i niş când la rând"*.

Sau:

[4]Anca Hartular. *Merem la America*. Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române, 1996 p. 118.
[5]Anca Hartular. *Merem la America*. Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române, 1996, p. 73.
[6]idem, p. 66-67.

Mă mână soacra-n grădină/s-aduc lemne de lumină./Lemni soacrii nu găsâi/Şi cu badea mă-ntâlnii"[7].

Nunţile constituiau evenimente sociale importante. Întreaga comunitate românească participa la serviciul religios şi la petrecerea care urma.

Registrele bisericilor arată că anual aveau loc în medie peste 50 de nunţi. Banchetul şi dansul care urma făceau ca nunta să fie pentru toţi o ocazie festivă memorabilă. Se făceau fotografii cu aproape toţi oaspeţii. Ele erau trimise acasă, în România, astfel încât familia le arăta întregului sat sau oraş. Şi acum exemplificăm cu câteva cântece de la nuntă:

„*Cu maica stai de vorbă/ ... Frunză verde dă nedai/Tineră maică mă dai./Şi ră soacră căpătai./Şade-m vatră şi mă latră/Că nu-s bărbată ca şalaltă- ca pe-aişa! –/Şi mă mână la săşerat – la grâu – /Tot c-un câne de cumnat/Săşerai cât săşerai, /Rău la mână mă tăiai./Lăpădai săşera-n grâu/Şi pusei mâna la brâu./Vine-o mică păsărică/Şi să puse-n brazda mea/Şi plânje de mila mea./Dar tu mică păsărică/De şe stai tu-n breazda mea?/Du-te tu la maica mea/Şî bate tu în fereastră,/În fereastră-ntre could belp – aiş... aşa spunem noi – /Şî cu maica stai de vorbă /Să dăschidă ţoliţele, hainile/Să le ducă-n drumu-ăl mare/Să le dea toate cu caru,/Cu trii părţ cu lemni verzi/Şî cu –o parte că-i uscată,/Fire-ai maică blestemată,/Că de şe m-ai făcut fată./Să mă fi făcut fişoru/La niamţ să-i dau ajutoru....*

Şi asta-i iar una că:

Soacră, soacră, poamă acră,/Te-aş ţânia un an ş-o vară/Tot ieşti acră şă amară!/Dă ti-i coaşe, nu ti-i coaşe,/ Poamă dulşe nu te-i faşe,/Ş-alta soacră nu-ţ pot faşe.

Alta iară, da asta-i şhort

Când treji bade cu căruţa/Fă mie cu pălăria./Şi io şerui la iel peniţă/Iel şeru la mini guriţă./Io guriţă nu pot da/Că guriţa-i cântărită/Cu cântaru satului/În sama bărbatului,/Cu cântari dă la brutari/Toată chila-i şinş criiţari.

Şi alta:

Când treşi bade pr'ingă noi/Pune clopotul pră boi/Să te-aud io dân război – că ştiţ şe-i război [de ţesut] –/Să fiu moartă dă vitiază (sic)/Pră păreţi m-oi răzima,/După badea m-oi uita./La şe casă s-o băga?/La casa cu uşa verde – cu poarta aia mare – /La maica cu doo fete:/Pra mai mare-i Salomia,/Pra mai mică-i iar măria./Du-te Mărio-n pivniţă/Şî scoate – un pahar de rum./Rumu-i roşu, mierea-i dulşe,/Să duşe nana la cruşe,/La cruşe la lemn uscat/Ia pră nime n-o aflat."[8]

La înmormântări participau toţi membrii comunităţii. Priveghiul (sărăcusta) se ţinea două nopţi înaintea înmormântării, care avea loc a treia zi. Slujbele la înmormântare şi la priveghi erau oficiate de preot şi unul sau mai mulţi cantori. La început toate se ţineau în localurile societăţilor, în holul pensiunii sau în casa celui decedat. Se obişnuia ca un grup de cunoştinţe să privegheze toată noaptea. Oamenii în general jucau cărţi, să le treacă timpul. Din 1940 înmormântările s-au organizat în casele mortuare, cu obiceiurile convenţionale, dar serviciul religios a rămas acelaşi.

La începutul secolului, sicriul era dus de acasă, la biserică, pentru slujbă. Întreaga comunitate îl însoţea pe jos sau în trăsături trase de cai, într-o procesiune spre cimitir. Vechile obiceiuri includeau şi o fanfară (erau numeroase fanfare şi orchestre româneşti pe atunci) care cânta marşuri funebre.

În mod tradiţional, după slujba de înmormântare se făcea o pomană, iar la 40 de zile, după o liturghie, se făcea parastasul, urmat de împărţirea pâinii şi vinului, pentru care se spunea „Dumnezeu să-l ierte".

[7]idem, p. 68-69.
[8]Anca Hartular. *Merem la America*. Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române, 1996, p. 71-72.

Românii din America au fost nerăbdători să construiască biserici, unde să participe la serviciul religios în limba română după tradiţia strămoşească. Cei mai mulţi erau creştini ortodocşi (cca 75%). Era un mare număr de greco-catolici (uniţi) şi de romano-catolici (20%), iar 5% erau baptişti, adventişti şi adepţi ai altor culte.

Biserica a constituit întotdeauna în viaţa comunităţii româneşti din America un centru de coeziune, de păstrare şi transmitere a tradiţiilor. Ea a fost un factor important în menţinerea limbii şi a sentimentului naţional. Au existat figuri impresionante între preoţii care au slujit biserica română, de care mai multe generaţii îşi amintesc cu admiraţie şi respect.

În America multe din obiceiurile tradiţionale nu au continuat de la sine, ca în România, ci din scopuri utilitare, pentru sprijinirea bisericii sau pentru construirea unor biserici noi. Asociaţiile de întrajutorare, cu scopuri caritabile sau culturale, cum ar fi cele ale doamnelor, cluburile tinerilor, grupurile corale sau coregrafice, cluburile politice au fost menţinute şi modernizate, pentru a ţine pasul cu schimbările generale din societate.

Tot mai adesea liturghia şi rugăciunile în biserică se oficiază în engleză. Consiliile bisericeşti şi ale societăţilor se desfăşoară în engleză. Deşi generaţia de astăzi în general nu vorbeşte româneşte, conştiinţa moştenirii şi apartenenţei etnice se exprimă prin participarea la activităţile celor vârstinici, adică prima sau a doua generaţie. Mulţi dintre cei foarte tineri din diferite organizaţii româno-americane regretă că nu vorbesc româneşte; dar impotant e faptul că fac parte din aceste organizaţii. Şi tot importantă este dorinţa lor de a-şi cunoaşte fondul etnic, moştenirea românească.

Alte evenimente care revin sunt: căutarea unei tinere mirese în ţară, întemeierea unei gospodării, oieritul în Montana şi întâlnirea neaşteptată cu alţi sibieni, depresiunea economică şi plecarea, în căutare de lucru, până în California, dobândirea cetăţeniei, înfiinţarea cluburilor şi multe altele. Este viu prezentată atmosfera comunităţii româneşti, grupată atunci pe câteva străzi, în jurul bisericii, păstrarea obiceiurilor de Crăciun , jocul şi „zisul cu fluiera", nunta tradiţională, alături de cea modernă, a nepoţilor. Pentru Crăciun exemplificăm cu un cântec:

„*Bună zâoa la ajun,/Că-i mai bun a lu Crăşun./Câţ mei, câţ purşei/Fug copiii după iei.*

Cârnaţ, cârnaţ,/Ieţi gazdă dă ne daţ./Govrig, govrig,/Ieji gazdă că ni-i frig/Lopăciţă, lopăciţă,/Ieşi gazdă că ni-iş găzdiţă/Coastă, coastă ş-un cârnaţ,/Ia ieji gazdă dă ne daţ/Câte trestie pră casă/Aşa galbini la gazda pre masă!"[9]".

Independent de vârstă, sunt relatate întâmplări spectaculoase, surprinzătoare sau amuzante, din propria existenţă sau din cea a familiei.

Anecdotele lingvistice sau observaţiile asupra diferitelor registre, îndeosebi asupra variantei americane a românei, aparţin, de cele mai multe ori, vorbitorilor din a doua sau a treia generaţie, a căror conştiinţă lingvistică este sensibilizată prin contactul cu o mai mare varietate de coduri.

În continuare vom prezenta câteva sărbători americane, văzute și povestite de Romulus Rusan[10].

Cum este organizat party în America

„Lumânări colorate, tacâmuri de plastic, două sticle de băutură, pahare şi farfurii d carton. Barbara, soţia lui John, apare din bucătărie cu un bol cu maioneză, apoi cu tradiţionalii morcovi curăţaţi şi, cu o mişcare largă a braţelor (un fel de subînţeles „masa e

[9]Anca Hartular. *Merem la America*. Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române, 1996 , p. 69-70.
[10] Rusan, Romulus. *America ogarului cenuşiu*. Bucureşti: Cartea Românească, 1977.

servită"), se aşază într-un colţ, e unde ne va privi tăcută toată seara. Suntem la al nu ştiu câtelea „party" şi ne-am lămurit deja că, în privinţa trataţiilor, această combinaţie culinară reprezintă un fel de tipic naţional. De astă dată, însă, John – care este originar din Sud, descendent, ne spune, al legendarului Roy Bean – ne va oferi un supliment artistic, interpretând cântece ţărăneşti („countries"), echivalentul american al muzicii populare. Pregătirea durează cam mult şi iată de ce: John cântă, conform tradiţiei, din şase instrumente deodată (plus din voce), iar luarea acestora în posesie durează la fel de mult ca echiparea unui războinic ce pleacă la luptă. O mică armonică va fi prinsă pe piept cu nişte curele, încercate de câteva ori dacă s-au aşezat bine, deoarece pe armonică vor mai fi prinse, la nivelul gurii, cu nişte clame, alte trei: un fluier, o trompetă şi un fel de pinten-baghetă care va lovi ritmic o tobă, iar la dreptul, similar, un talger. De la un cântec la altul, John va înlocui armonica prin ghitară, şi atunci toată instalaţia de la piept va fi schimbată. O cascadă de ritmuri vioaie, de galopuri nostalgice, se degajă de fiecare dată din mica orchestră pe care John o pune astfel în mişcare cu o perspicacitate pe care din când în când o aplaudăm"[11].

Cum petrec sărbătorile în America

„Am petrecut Revelionul de câteva ori: la 31 decembrie, ora patru după masa, în lumina clară a zilei, am scos din frigider sticla de şampanie adusă anume şi am deschis-o gândindu-ne la cei de acasă. La Bucureşti bătea gongul Anului Nou, iar aici zăpada scânteia orbitor, şi veveriţele din pădure săltau nepăsătoare de pe un copac pe altul. Noaptea, a urmat Anul Nou american: acelaşi eveniment sărbătorit cu aceleaşi gânduri, dar cu o sticlă de şampanie, în familia unde fusesem invitaţi. La 13 ianuarie, criticul Petrov ne-a chemat să petrecem împreună Anul Nou sârbesc (după stilul vechi) în locuinţa unui prieten al lui: mâncăruri cunoscute parcă, hore, expansivitate balcanică. În sfârşit, la 22 ianuarie am aflat că este Anul Nou al chinezilor: ca şi japonezii, aceştia reprezintă o puternică comunitate în America. Locul yoghinilor din sala de sport a rămas gol, iar din locuinţa lui Paul răzbăteau, până în zori, valuri de muzică şi râsete sfioase.

Sărbătorile americane nu sunt expansive şi gălăgioase, ci se strecoară printre oameni cu aparentă intimitate şi discreţie.

Oraşele rămân pustii, până şi unele restaurante trag obloanele. Locuitorii au migrat spre staţiunile de „entertainment" (distracţie) ori s-au închis în living-urile de familie, unde petrec liniştit, cu flacără joasă. Numai în Sud, unde sângele e repede şi latin şi unde soarele încălzeşte tot anul, ele îi scot pe oameni din casă.

Dar sărbătorile sunt altele acolo: „Mardi Gras"-ul (lăsata secului la catolici) este un carnaval în lege, care începe cu mult înaintea datei religioase şi se continuă pe străzi, ziua şi noaptea, în sunet de orchestre şi în alaiuri multicolore, până la expirarea acesteia"[12].

BIBLIOGRAPHY

1. Butariu, Miron. Spiritul animator în comunităţile româno-americane. În: *Journal American Romanian Academy* nr. 15, 1991, p. 189.
2. Hartular, Anca. *Merem la America*. Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române, 1996.

[11]Romulus Rusan. *America ogarului cenuşiu*. Bucureşti: Cartea Românească, 1977, p. 80.
[12]Romulus Rusan. *America ogarului cenuşiu*. Bucureşti: Cartea Românească, 1977, p. 115-116.

3. Manoliu-Manea, Maria. Cuvântul de deschidere al doamnei Preşedinte ARA Maria Manoliu –Manea la Congresul al 16-lea, Bucureşti, 1991: În: *Journal ARA* nr. 16-17, Davis, California, 1992.
4. Rusan, Romulus. *America ogarului cenuşiu*. Bucureşti: Cartea Românească, 1977.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

MIRCEA ELIADE IN THE PERSPECTIVE OF A POLISH ESSAY-WRITER

Magdalena Filary

Lecturer, PhD, University of Craiova

Abstract: In 2002, the book «The night path» (Ścieżka nocy) appeared in Poland at the Znak Publishing House in Krakow, which is a collection of essays written by Ireneusz Kania and made up of six parts. The first part is the interview with Ireneusz Kania on pessimism - the cultural concept of the author. The second part reflects on the essence of ritual culture and functions in different civilizations. In the third part there are essays about the Orient and the perspective of the closeness between Buddhism and Christianity. In the fourth part, there are texts dedicated to the most eminent Romanian intellectuals, such as Mircea Eliade, Emil Cioran and Constantin Noica. And the next two parts are devoted to the «biblical fingerprints» and to the musical fascination of the author. The book ends with reflections on death and the sources of evil. To emphasize the importance of this book that we will present in our work, we will quote the words of the publishing house on the fourth cover:

«Ireneusz Kania is a very exceptional character in the Polish cultural landscape. An eminent translator of twenty-one languages, including Sanskrit, Tibetan or Hebrew, an eminent connoisseur of the Kabbalah, culture and tradition of India, Tibet and China, as well as the patrimony of Romanian humanity... «The night path» is a passionate reading, not only because of the author's special erudition, which unfolds freely in different cultures and traditions, but also because of the exceptional clarity of the arguments, which makes, under the guise of Ireneusz Kania, the most hermetic and foreign phenomena for the man of the West to become clear and easy to understand.»

Keywords: Eliade, religion, Orient, philosophy, Kania

În interviul care apare la începutul cărţii între Ireneusz Kania[1] şi Krzysztof Dorosz[2], acesta din urmă îi pune lui Kania următoarele întrebări: „… să-l evocăm pe Eliade pe care Dvs. l-aţi tradus de mai multe ori şi despre care aţi scris. Eliade considera că însăşi viaţa omului poate fi un proces de iniţiere, că nu totdeauna trebuie să ne folosim de anumite ritualuri speciale. În drumul personal de viaţă, Eliade vedea motive de iniţiere. Dar oare această regulă se referă la fiecare dintre noi sau doar la cei aleşi? Şi dacă iniţierea se poate petrece inconştient, ca să nu spunem mecanic? Să ne luăm ca exemplu unul dintre cele mai cunoscute motive de iniţiere, de multe ori descris de Eliade: coborârea în Infern […] Să întrebăm mai departe: cum să facem diferenţa între coborârea de iniţiere în Infern şi ajungerea în Infern? Cum să deosebim neantul care este un haos creativ şi după care poate exista o lumină faţă de neantul care este rezultatul descompunerii ce nu duce nicăieri, ca într-un final să ne devoreze pentru totdeauna?[3]

Kania răspunde în felul următor:

[1]**Ireneusz Kania** (n. 1940) - traducător polonez şi poliglot. A tradus numeroase cărţi din mai multe limbi, mai ales cele romanice şi asiatice. Din 1977 se ocupă de traduceri, începând ca traducător de portugheză. A terminat studii din domeniul filologiei romanice la Universitatea Jagiellonă din Cracovia unde a şi ţinut cursuri despre traducere literară. Eseist, specialist în budism şi cabala. Autor al lucrărilor despre Tibet, publicate în Polonia, SUA, India, China, Ungaria şi România. În 1995 a primit Premiul PEN Club-ului Polonez pentru traducerea literaturii străine în limba polonă. Printre scriitori pe care i-a tradus se numără: Umberto Eco, Mircea Eliade, Robert Graves, Jack London, Constantin Noica.

[2]**Krzysztof Dorosz** (n. 1945) - eseist şi publicist polonez, autor al numeroase cărţi pe tematica religiei.

[3] Ireneusz Kania, *Ścieżka nocy*, Cracovia, 2002, pp. 19-20.

„Acest lucru este foarte interesant, dar cred că îl putem explica destul de simplu. Eliade, care tocmai a încercat să înţeleagă viaţa ca o călătorie de iniţiere, a crezut că are şansa să ajungă la scopul conceput nu numai religios, ci şi epistemologic, ca o ultima înţelegere a realităţii. Şi Eliade înţelegea viaţa sa ca o călătorie prin labirint şi în multe din scrierile sale îşi exprima credinţa că abia când ajunge în mijlocul labirintului, deci va coborî cât mai adânc posibil, va putea ieşi din acest labirint. Dar care este diferenţa între coborârea în Infern la Eliade şi Cioran? Sau care este diferenţa între coborârea mântuitoare în Infern şi cea care îl poate anihila pe om? Destul de simplu. Şi anume, călătoria de iniţiere în sensul lui Eliade şi a marilor religii este o călătorie extrem de periculoasă, dar cu garanţia finalului cu totul favorabil. De ce? Pentru că omul nu merge singur. Răzbind prin labirint, adică într-o călătorie de iniţiere, omul este protejat de spirite bune şi înarmat cu instruiri religioase corespunzătoare. E suficient să evocăm aici un scenariu de iniţiere din Cartea tibetană sau egipteană a Morţilor ca să ne dăm seama de aceasta. Acolo, „sufletul" călător este dotat cu instruiri vaste primite de la preot sau îndrumătorul duhovnic şi simte după acestea forţa credinţei sale, forţa spiritelor protectoare şi a lui însuşi Dumnezeu. Repet încă o dată: într-o călătorie de iniţiere omul nu pleacă singur. Are sprijin în tradiţie. Arhetipul unor astfel de situaţii este răzbaterea lui Tezeu prin labirint; el ştie că firul Ariadnei îl va aduce înapoi"[4].

Apoi, Dorosz îl întreabă pe Kania despre faptul că într- unul dintre interviurile sale îl citează pe Cioran, care a spus despre Eliade că este „un om religios fără credinţă" şi ce poate însemna aceasta? Kania îi răspunde:

„Cioran a explicat aceste cuvinte de câteva ori. Ştia că Eliade a fost nu numai profund fascinat de lumea credinţei percepută în sensul larg sau al diferitelor credinţe, dar şi adeptul convingerii că fiecare om este *naturaliter religiosus*. În schimb, despre credinţa proprie nu prea a vorbit. Privea omul, lumea şi viaţa proprie din perspectiva religioasă. Am mai vorbit despre viaţă ca un scenariu de iniţiere. Aceasta este de fapt o perspectivă religioasă, nu o putem rupe de un fel sau altul de tradiţia spirituală. Eliade, într-un sens, se identifica cu ortodoxia în care a crescut, niciodată nu s-a rupt de ea. Totuşi, nu practica şi nu se ducea la biserică. Am scris cândva un scurt articol despre religiozitatea lui Eliade, pe care el o înconjura cu mister. Am încercat să aflu în ce a constat aceasta şi am ajuns la concluzia că era vorba de aşa-numitul creştinism cosmic, pe care îl descria de multe ori, şi al cărui model s-a păstrat cel mai bine în Balcani, în lumea ţăranilor români. Până astăzi, el este acolo destul de viu. Creştinismul cosmic, deci cel care nu prea ţine cont de dogmele formalizate ale Bisericii şi îşi însuşeşte credinţa mai degreabă din apocrife decât din dogmele bisericeşti. Pe teritoriul României credinţa apocrifă a fost enormă şi a avut un rol mult mai mare decât interpretarea oficială a Bisericii. În afară de aceasta, ea are legături strânse cu aşa numita religie cosmică a altor popoare, mai ales indoeuropene, de exemplu, pe teritoriul Indiei. Aceasta de fapt l-a direcţionat pe Eliade pe de o parte pe drumul orientalisticii, către cercetări asupra culturii şi spiritualităţii indiene, iar pe de altă parte, către ştiinţa religiilor. El a fost un om de natură religioasă, privea lumea din punct de vedere religios, dar formal nu se identifica cu nicio religie. Din opinia lui despre lume au făcut parte diferite motive, nu numai creştine, dar cu precădere ortodoxe. În convingerea mea există acolo un motiv indian foarte clar: Eliade priveşte viaţa sa şi din perspectiva legii indiene karmana; acest lucru este absolut evident. Pe când Cioran constata că dacă omul este religios cu adevărat, nu se poate ca toate religiile să fie la fel de importante pentru el. Dar Cioran a avut tendinţa de a folosi opoziţii foarte aspre. A văzut realitatea în negru sau alb şi nu şi-a bătut capul cu zona gri a nuanţelor. A crezut în acest caz că omul religios trebuie să aleagă o singură credinţă şi o singură religie şi a avut o

[4] *Ibidem*, pp. 20, 21.

atitudine critică faţă de Eliade, care, în ştiinţa sa descriptivă a religiilor, orientată practic structuralist, nu evaluează religia. Pentru el, aşa-zisele religii primitive ale australienilor sunt la fel de importante şi interesante precum cele mai mari religii instituţionale, iar după examinarea lor se dovedesc la fel de rafinate şi sofisticate."[5]

Publicistul Dorosz continuă discuţia cu Ireneusz Kania, spunând că avem de a face cu procese naturale care au loc într-o fiinţă pe care el o numeşte *homo religiosus*. În continuare, Dorosz întreabă dacă pentru împlinirea lor nu este necesar actul credinţei referindu-se la cuvintele lui Cioran despre Eliade ca „un om religios fără credinţă." Kania spune: „această constatare a lui Cioran, ca de obicei la el, este exagerată. Cunoscând lucrările lui Eliade, eu nu aş spune aşa. Eliade, mai ales în jurnale, dă expresia convingerii că venirea lui Christos şi Întruparea este un fapt cu o mare importanţă cosmică, un eveniment, care a schimbat totul. Simt aici atitudinea lui personală faţă de acest eveniment. Aceasta nu este o atitudine a unui om de ştiinţă care doar constată prin descrierea unei stări de fapt. Eliade de multe ori se întoarce la venirea lui Christos şi este greu să nu simţim în aceasta fascinaţia personală […] Eliade pune clar acest eveniment în centrul istoriei. Face aceasta bineînţeles într-un mod delicat şi discret, pentru că a fost în acelaşi timp istoric al religiilor. A considerat că un istoric al religiilor este credibil doar atunci când pune în paranteze convingerile proprii, pentru că numai o astfel de atitudine îi permite să arate obiectiv problema asupra căreia lucrează. Şi a respectat aceasta consecvent"[6].

Dobosz remarcă pe parcursul interviului faptul că lumea lui Eliade constituie pentru Kania o alianţă nu atât de mult din alegere, ci din natură, dar totodată se poate observa o distanţă faţă de Eliade. Dobosz îl întreabă pe Kania în ce privinţă îi este Eliade apropiat şi în ce îndepărtat şi dacă a influenţat mult imaginea lui asupra omului şi lumii, iar Kania răspunde:

„Cu Eliade, cu personajul lui, viaţa lui, personalitatea lui, nu numai cu opera lui am de-a face de destul de mult timp. Prima oară am întâlnit acest nume şi aluziile la acesta când, în 1963, fiind student la romanistică şi românistică, am fost pentru prima oară în România. Atunci nu se putea vorbi acolo despre Eliade. A fost interzis total şi numai pe ascuns se puteau auzi menţiuni despre el. Toate acestea m-au fascinat şi am început să mă interesez de acest personaj. Îmi este apropiat din mai multe motive, dar unul dintre ele este unul special, poate chiar puţin amuzant. Şi anume viaţa lui Eliade şi viaţa mea – bineînţeles *toutes proportions gardées* – dovedesc asemănări uimitoare. Începând cu copilăria, cu diferite preocupări şi pasiuni prin curiozitatea neobişnuită a lumii, ca să nu spun sete de cunoaştere, până la întâmplările vieţii asemănătoare. Eliade, ca şi mine, şi-a început preocupările mai serioase cu filozofia Italiei din Renaştere. În afară de aceasta, în viaţa lui se văd ambiţii şi aspiraţii asemănătoare, drame existenţiale asemănătoare după cum am aflat cândva din jurnalele lui, care au demonstrat o structură psihică asemănătoare. Toate acestea au făcut ca Eliade, ca personaj, să-mi devină foarte apropiat. În afară de aceasta, a fost rodul culturii şi pământului care m-a fascinat de foarte mult, adică al României. Este o ţară nemaipomenit de interesantă. Iar Eliade a fost român şi, spre deosebire de Cioran, niciodată nu a renunţat la România. Şi când am făcut cunoştinţă cu creaţia lui Eliade, cu operele lui mari, s-a dovedit că abordarea lui despre culturile spirituale, în sensul larg, ale celorlalte popoare, triburi, a altor zone a lumii, îmi convine mult şi nimereşte în intuiţiile mele. Aceasta a permis să scoată din extrem de bogata magmă a fenomenelor spirituale şi culturale anumite structuri care într-adevăr se schimbă în timp, dar la un moment dat prezintă o logică închisă. Observaţiile lui

[5] *Ibidem*, pp. 23-24.
[6] *Ibidem*, pp. 24-25.

Eliade s-au suprapus cu studiile mele proprii de dinainte, mai ales asupra culturilor Orientului Îndepărtat. Am început să învăţ limba chineză la 20 de ani, sanscrita mai înainte, iar ebraică şi mai devreme. Am avut deja anumite intuiţii proprii, dar aceasta a fost un mare haos. Atunci a venit Eliade cu propunerea cercetării acestor civilizaţii îndepărtate şi a lumilor spiritule. Am considerat-o ca o propunere pentru mine şi de această impresie nu m-am mai despărţit practic niciodată. Astăzi cred în continuare că gândurile lui fundamentale ajung departe şi sunt euristic curente, iar în sfera personalităţii văd acum între noi diferenţe majore. Poate îmi pare rău s-o spun, dar cu timpul observ realitatea lumii în culori din ce în ce mai închise. Aceasta nu este pesimismul fundamental, ci pesimismul istorico-filozofic. Eliade, în schimb, a fost un mare optimist existenţial. În contextul întregii lui personalităţi, a omului destul de slab psihic, foarte predispus la depresie, acest optimism mi s-a părut un pic forţat şi artificial. De exemplu, optimismul de cunoaştere: Eliade a fost un fel de om al Renaşterii şi nu punea restricţii posibilităţilor noastre de cunoaştere. Iar mie această atitudine îmi este destul de străină. Cu timpul sunt din ce în ce mai convins că posibilităţile de cunoaştere ale omului sunt până la urmă destul de mici şi ne este foarte departe înţelegerea esenţei realităţii. Poate aceasta are legătură cu faptul că Eliade niciodată nu a fost interesat de fizica contemporană şi nu se pricepea la aceasta. Nici eu nu prea mă pricep, dar sunt ferm interesat de aceasta şi văd că în ciuda splendidelor realizări ale fizicii, definitivul orizont al cunoaşterii ni se îndepărtează. După părerea mea, aceasta este pe termen lung fără speranţă; lumea este de fapt pentru noi incognoscibilă, iar Eliade a considerat altfel"[7].

În capitolul intitulat „Bucureşti şi împrejurimi" au fost cuprinse trei eseuri despre Mircea Eliade, şi anume: *Între întâmplare şi necesitate, deci viaţa ca «o încercare a labirintului»*, care a apărut pentru prima oară în 1989 ca prefaţă la traducerea în poloneză a cărţii *Promisiunile echinocţiului,* al doilea eseu este intitulat *Criptoautobiografia fantastică a lui Mircea Eliade* şi cel de-al treila *Rendez-vous pe Calea Lactee (Despre romanele «Maitreyi» al lui Mircea Eliade şi «Dragostea nu moare» al lui Maitreyi Devi).*

În eseul *Criptoautobiografia fantastică a lui Mircea Eliade*, Ireneusz Kania povesteşte unul dintre cele mai cunoscute basme româneşti, şi anume *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţa fără de moarte*. Kania, încă la începutul eseului, vorbeşte despre bogăţia folclorului românesc, întrebându-se în acelaşi timp de ce în beletristica lui Eliade, care scria romane şi poveşti fantastice, găsim foarte puţine opere despre folclorul românesc cunoscut prin bogăţia şi diversitatea motivelor şi abordării lor profunde. Povestea *Tinereţe fără de tinere*ţe[8] face o excepţie, deaorece referirile lui la folclor sunt clare şi aceasta nu este o întâmplare, pentru că, după cum spune însuşi Eliade în *Jurnalele*[9] sale, ideea de a scrie această scurtă poveste i-a venit brusc, în vara anului 1976, în timpul excursiei cu maşina în Egipt. Kania spune că nu este de mirare că Eliade s-a dus cu gândul la basmul românesc, deoarece, fiind cercetător al tradiţiilor şi miturilor diferitelor popoare, ştia foarte bine şi aprecia literatura orală *băştinaşă,* care de multe ori a fost o inspiraţie creatoare pentru el, drept dovadă cuvintele lui Eliade în cartea sa, *Aspecte ale mitului*:

„Basmul înfăţişează totuşi structura unei aventuri infinit de grave şi responsabile, deoarece el se reduce, de fapt, la un scenariu de iniţiere: regăsim întotdeauna probele de iniţiere (lupte cu monstrul, piedici în aparenţe de netrecut, enigme de rezolvat, munci imposibil de îndeplinit etc.), coborârea în Infern sau Înălţarea la Cer, sau moartea şi învierea

[7] *Ibidem*, pp. 25-27.
[8] *În limba română a apărut pentru prima oară în nr. 15 (1978) şi 16 (1979) al „Revistei Scriitorilor Români" din München. În România (în versiunea cenzurată) a apărut în volumul de nuvele În curte la Dionis în 1981, la Editura Cartea Românească.*
[9] M. Eliade, *Fragments d'un Journal*, v. II, 1970-1978, Gallimard, Paris, 1981, p. 308.

(ceea ce e de fapt acelaşi lucru), căsătoria cu o Principesă. [...] Fără să-şi dea seama, şi crezând că se amuză, sau că evadează, omul care trăieşte în societăţile moderne încă mai beneficiază de această iniţiere imaginară oferităde basm. [...] Începem azi să ne dăm seama că ceea ce se numeşte *iniţiere* este consubstanţial condiţiei umane, că orice existenţă se constituie dintr-un şir neîntrerupt de *probe*, de *morţi* şi de *învieri*...”[10]

Kania observă că motivul scenariului de iniţiere a fost unul dintre cele mai importante preocupări ale lui Eliade, iar categoriile „unei încercări de iniţiere” le aplica şi în viaţa sa. Despre aceasta Kania a scris mai detaliat în eseurile *Despre o propunere axiologică a lui Mircea Eliade şi Între întâmplare şi necesitate, adică viaţa ca o încercare a labirintului.*

După cum se ştie, scopul călătoriei eroului unei astfel de poveşti, pe care îl întâlnim des în toate tradiţiile şi culturile, după învingerea tuturor obstacolelor şi „încercărilor”, este cucerirea unei prinţese, elixirului nemuririi, unui talisman care îndeplineşte toate dorinţele, unei flori fermecate etc. Fiecare din aceste lucruri îl duce pe eroul poveştii spre altă lume, una „perfectă” identificată cu nemurirea, cu tinereţea fără bătrâneţe, fără griji şi suferinţe. Aceasta este posibil datorită aşa-numitei, în terminologia lui Eliade, *rupture de niveau*, adică eliberarea de la existenţa laică. Această schimbare existenţială este însoţită des de hierofanie, şi anume apariţia elementului divin[11].

Kania, analizând nuvela *Tinereţe fără de tinereţe,* spune despre castelul celor trei zâne că este simbolul situaţiei noi ontice a eroului. Viaţa dincolo de timpul trecător pe care o duce Făt-Frumos este modelul de existenţă divină, atins numai cu preţul suferinţelor şi încercărilor.

De asemenea, Kania observă că Eliade modifică şi îmbogăţăşte schema basmului. Dominic Matei visează să obţină cunoştinţe supraumane, ceea ce implică schimbarea statutului ontic. În urma lovirii de fulger, eroul nu numai că nu moare, dar primeşte „un corp nou” şi abilităţi intelectuale deosebite, fiind totodată smuls din timp şi încetează să îmbătrânească. Aceasta se petrece nu întâmplător în ajunul Paştelui, sărbătorea învierii şi a reînnoirii vieţii. Kania îl invocă pe Matei Călinescu care, în eseul său, *Fantastic and Interpretation in Three of Mircea Eliade's Novellas: «Youth without Yuouth» and «Nineteen Roses»* (1989)[12], atrage atenţia asupra asemănării acestei nuvele cu *Faust* de Goethe (acesta hotăreşte să se sinucidă, dar părăseşte această idee auzind clopote care prevestesc Paştele). Intervenţia din cer previne sinuciderea lui Dominic, imediat după ce aude clopotele de la mănăstirea metropolitană.

Kania remarcă un lucru caracteristic, şi anume faptul că atât Făt-Frumos, cât şi Dominic Matei îmbătrânesc după ieşirea din timpul sacru, din ce în ce mai repede odată cu apropierea de locurile natale, iar moartea îi găseşte tocmai acolo. Călinescu atrage atenţia asupra momentului simbolic în care se termină existenţa laică a lui Dominic Matei, şi anume în Ajunul Crăciunului, la fel cum momentul „renaşterii” s-a suprapus cu moartea lui Christos. Kania subliniază că această ambivalenţă a morţii şi naşterii este foarte clară în concepţiile lui Eliade ca istoric al religiilor. De asemenea, Kania aminteşte de disproporţionalitatea reciprocă a timpului sacru, mitic şi laic. Când *sacrum* intră în viaţa omului, tulburând cursul lui zilnic, are loc *rupture de niveau*. În categorii psihologice, acest fenomen se poate descrie ca percepţie subiectivă a lungimii timpului. Kania menţionează şi faptul că schimbarea înfăţişării lui Dominic ca să-l ascundă faţă de Gestapo ilustrează încă o idee a lui Eliade,

[10] M. Eliade, *Aspecte ale mitului*, pp. 188-189.
[11] Ireneusz Kania, *Między przypadkiem a koniecznością* [în:] *Ścieżka nocy*, Editura Znak, Cracovia, 2002, p. 155.
[12] Matei Călinescu, *Fantastic and Interpretation in Three of Mircea Eliade's Novellas: «Youth without Yuouth» and «Nineteen Roses»,* Part two, „Agora”, vol. 2, nr. 1, 1/1989, pp. 230-236.

prezentă şi dezvoltată în multe dintre lucrările lui teoretice, şi anume faptul că ceea ce este sacru apare des sub aspectul vieţii de zi cu zi.

Kania încheie dezbaterile salecu constatarea că şi în *Tinereţe fără de tinereţe* avem de-a face cu o exemplificare beletristică a ideilor care îl preocupă pe Eliade-savantul şi fac parte din principala tendinţă a lucrărilor şi căutărilor lui. De asemenea, Kania subliniază şi prezenţa motivelor autobiografice în nuvelă. Începând să o scrie, Eliade avea aproape şaptezeci de ani şi a pornit la drum ca să găsească „timpul pierdut" şi locurile cunoscute şi drage lui din ţara natală. În Dominic Matei înainte de schimbare îl putem regăsi pe însuşi Eliade în tinereţe.

La final, Kania spune: „vedem deci că în structura şi firul basmului popular Eliade a remarcat un fel de «ramă», în care a cuprins surprinzător de multe idei dragi lui, împletindu-le perfect în ţesutul reminiscenţei din viaţa proprie. În ciuda evidentelor elemente catastrofico-optimiste ale futurologiei (autorul dă expresie acestora şi în «Jurnale») în «Tinereţe fără tinereţe», această poveste este mai de grabă o privire înapoi. Unitatea operei şi vieţii, adecvată lui Eliade şi vizibilă în multe opere beletristice ale lui, în «Tinereţe fără tinereţe», unul dintre ultimele roade ale inspiraţiei lui de scriitor, atinge cea mai mare intensitate, potenţată încă de atmosfera poeziei, nostalgiei – poate şi unei neîmpliniri? – care emană din această poveste şi îi dă atâta farmec"[13].

Al treilea eseu despre Mircea Eliade cuprins în cartea lui Kania, intitulat *Rendez-vous pe Calea Lactee*, prezintă analiza romanelor *Maitreyi* al lui Eliade şi *Dragostea nu moare* al lui Maitreyi Devi. Kania începe eseul său cu cuvintele lui Eliade din Jurnalul din data de 13 aprilie 1973: „Împrejurările fac că iar o văd pe M... Patruzeci şi trei de ani au trecut de la ultima noastră întâlnire. Am impresia că trăiesc ceva incredibil, fals, ireal, ceva într-un fel de foarte rău gust"[14]. Acestea a fost un fel de comentariu după ce s-a întâlnit cu Maitreyi Devi. Kania spune că Eliade ştia că astfel de întâlniri după ani de zile sunt periculoase şi se termină de obicei trist şi că mai bine este să păstrăm amintirile în memorie, decât să ne confruntăm cu realitatea. În ceea ce o priveşte pe Maitreyi, ea a plecat în America să se întâlnească cu fosta iubire plină de teamă. Fiind o femeie inteligentă, nu a putut să aibă iluzii, dar totuşi a avut speranţa că împotriva timpului trecător îl va regăsi neschimbat, cum era pe vremuri. Atunci Maitreyi a aflat întâmplător că Eliade, după doi ani de la întoarcerea din India, a publicat în România un roman în care a descris povestea lor de dragoste, care a avut şi un succes mare. Maitreyi se simte tulburată, dar în acelaşi timp îşi reaminteşte vechiul sentiment şi dorul după omul pe care l-a iubit în tinereţe. Durerea neîmplinirii se împleteşte cu sentimentul de vină faţă de soţul ei şi dorul după Mircea. În realitate, doreşte să-şi întâlnească încă o dată fosta sa iubire, pentru că îl iubeşte în continuare.

Kania explică că toată această istorie este povestită de protagonistă în cartea *Dragostea nu moare* care în Polonia a apărut cu titlul *Mircea*. Aceasta este o replică la romanul lui Eliade. Kania menţionează şi faptul că astfel s-a împlinit şi dorinţa lui Constantin Noica, care, în anii '70, a însoţit-o pe Maitreyi când a venit în România să discute la o editură din Bucureşti despre publicarea cărţii sale care a apărut în 1974 cu titlul original în bengali *Na hanyate*, după care în engleză cu titlul *It Would Not Die* şi s-a bucurat de un mare succes în India, câştigând numeroase premii literare. Eliade scrie în Jurnalul său că Noica a fost încântat de acest proiect, drept dovadă cuvintele lui: „ar fi minunat să dispunem de două versiuni a poveştii despre aceeaşi pasiune, scrise la un interval de patruzeci de ani"[15].

După cum spune Kania, putem compara cele două romane în diferite feluri, în plus nu există în istoria literaturii multe situaţii asemănătoare în care ambii protagonişti ai unei

[13] I. Kania, *Kryptoautobiografia fantastycznaMircei Eliadego* [în:] Ścieżka nocy, Cracovia, 2002, p. 172.
[14] M. Eliade, *Fragment d'un Journal*, v. II, p. 114.
[15] *Ibidem*, p. 377.

poveşti de dragoste hotărăsc s-o transforme în operă literară şi care o fac pornind din diferite puncte de vedere, deoarece reprezintă culturi şi filozofii diferite. Totodată, amândoi au un talent scriitoricesc deosebit[16].

Kania evocă aici schiţa *Trista, dar adevărata istorie a iubirii lui Mircea-Allan şi Maitreyi-Amrita* (2001)[17], scrisă de Kinga Dunin, publicistă poloneză, scriitoare, critic literar, sociolog al culturii. Aceasta subliniază conformitatea faptică a celor două versiuni ale aceluiaşi episod, precum şi precizia demnă de apreciat mai ales la Maitreyi Devi care a scris din perspectiva unei perioade mari de timp şi fără să aibă un jurnal. Kania observă că cele două relatări se deosebesc evident într-un punct, şi anume în împlinirea fizică a iubirii celor doi protagonişti. De asemenea, Kania remarcă faptul că tehnica romanelor lui Eliade este destul de tradiţională, pe când Maitreyi foloseşte o tehnică narativă modernă, chiar dacă stilistic este un pic demodată. Retrospecţiile şi apropierile din cadru fac că povestea ei devine mai vie. Portretul lui Maitreyi desenat de Mircea-Allan se remearcă prin bogăţia culorilor şi nuanţelor, de la cele mai delicate până la cele mai intense, saturate, de contrast, ceea ce îl convinge pe cititor că, în ciuda exagerărilor artistice şi abuzului exoticii culturale, aceasta este o imagine apropiată originalului şi poate chiar se apropie de personajul realist. Este un portret uimitor. Maitreyi trăieşte în două lumi: pe de o parte este o fată tânără, sensibilă, naivă, visătoare, pe de altă parte este o femeie matură intelectual, poetă şi eseistă interesată de filozofie. Trăieşte lumea în mod panteist şi ascultă cu mare atenţie spiritul ei – Brahman pe care îl caută în propriul Eu, celdespre care Gita spune: *na hanyate hanyamane sarire* (sufletul nu este ucis când trupul este ucis). Tocmai cuvintele *na hanyate* au devenit titlul versiunii bengale a cărţii lui Maitreyi. Ele sunt cheia pentru înţelegerea ei corectă. O iubire eternă, o legătură între suflete care depăşeşte vremelnicia trupească, aceasta este ceea ce o interesa cu adevărat pe tânăra Maitreyi. Kania spune că este surprinzător faptul că aceeaşi atitudine în această privinţă a prezentat şi Eliade, chiar dacă pare altfel.

Kania este de acord cu filozoful şi criticul literar francez Gaston Bachelard, care a descoperit în carte „mitologia plăcerii". Descrierea literară a relaţiei cu Maitreyi este o descriere a unei „realităţi mitice", aşa cum spune însuşi Eliade. Kania consideră că aici trebuie menţionată o trăsătură de caracter a lui Eliade, despre care spune în romanul său în felul următor: „Dar e ciudat cât de mult îmi place să aud vorbindu-se rău de cei pe care îi iubesc sau de care mă simt aproape sau care îmi sunt prieteni. Când iubesc cu adevărat pe cineva, îmi place să ascult lumea bârfindu-l; asta îmi verifică oarecum anumite procese obscure ale conştiinţei mele, pe care nu le pricep şi de care nu-mi place să-mi aduc aminte. S-ar spune că paralel cu pasiunea sau interesul meu sincer faţă de cineva, creşte o pasiune vrăjmaşă, care cere suprimarea, alterarea, detronarea celei dintâi"[18].

Maitreyi nu a înţeles aceasta, s-a simţit supărată, rănită în orgoliul ei de femeie. Pentru Eliade, întotdeauna a fost un lucru serios. A preluat de la profesorul său Nae Ionescu convingerea că adevărata iubire ar trebui să fie un instrument şi un drum de (auto)cunoaştere, iniţiere nu numai sentimentală, ci şi intelectuală, chiar metafizică. Eliade a considerat iubirea ca una dintre cele mai importante probe de iniţiere din viaţă. Mai mult decât atât, Eliade, la fel ca Maitreyi, a considerat că adevărata împlinire a iubirii nu este posibilă în această viaţă şi pe această lume. Iar despre acest subiect a scris Eliade în cartea sa *Nuntă în cer*.

In ceea ce priveşte introspecţia, Kania consideră că *Dragostea nu moare* câştigă faţă de *Maitreyi*. Totodată, autoarea a reuşit să schiţeze câteva foarte bune portrete psihologice: al

[16] *Ibidem*, p. 176.
[17] Kinga Dunin, „*Smutna, lecz prawdziwa historia miłości Mircei-Allana i Majtreji-Amryty, în revista „Ex Libris", nr. 42, 2001.*
[18] M. Eliade, *Maitreyi*, p. 6.

tatălui său, al lui Mircea şi cel mai bun dintre toate, în opinia lui Kania – portretul ei însăşi, de exemplu când Maitreyi se duce la culcare după ce părinţii ei au aflat despre relaţia cu Allan şi l-au dat afară, ea auzindu-l pe tatăl său spunând: *„Trage jaluzele din dreptul ei. Ar putea să sară pe fereastră. În gândul meu mi-am zis:« N-aş face niciodată aşa ceva. Viaţa este minunată. La fel şi supărarea mea. Această viaţă arde ca o lampă»"*[19].

În opinia lui Kania, aceste două poveşti nu sunt doar despre iubirea neîmplinită, sunt mai ales poveşti despre dorul după Absolut, deoarece Amrita-Maitreyi nu l-a înţeles pe Allan-Mircea ca bărbat şi european, iar el nu a înţeles-o ca hindusă. De asemenea, ambele romane emană o mare încredere în rolul literaturii de a curăţa şi de a da forţă.

BIBLIOGRAPHY

Călinescu, Matei, *Fantastic and Interpretation in Three of Mircea Eliade's Novellas: «Youth without Yuouth» and «Nineteen Roses»*, Part two, „Agora", vol. 2, nr. 1, 1/1989, pp. 230-236.

Devi, Maitreyi, *Dragostea nu moare*, Bucureşti, Editura Amaltea, 2009.

Dunin, Kinga, Smutna*, lecz prawdziwa historia miłości Mircei-Allana i Majtreji-Amryty*, în revista „Ex Libris", nr. 42, 2001.

Eliade, Mircea, *Maitreyi*, Bucureşti, Editura Minerva, 1997.

Eliade, Mircea, *Nuntă în cer*, Bucureşti, Editura Minerva, 1986.

Eliade, Mircea, *Fragments d'un Journal*, v. II, 1970-1978, Gallimard, Paris, 1981.

Eliade, Mircea, *Majtreji*, traducere de Irena Harasimowicz, Varşovia, Editura Czytelnik,1988.

Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, traducere de Paul G. Dinopol, Bucureşti, Editura Univers, 1978.

Kania, Ireneusz, *Ścieżka nocy*, Cracovia, Editura Znak, 2002.

Kania, Ireneusz, *Constantin Noica: kultura jako projekt soteriologiczny* [în:] *Ścieżka nocy*, Cracovia, Editura Znak 2002

Kania, Ireneusz, *Kryptoautobiografia fantastyczna Mircei Eliadego* [în:] *Ścieżka nocy*, Cracovia, Editura Znak, 2002

[19] *Ibidem*, p. 114.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

KINGSLEY AMIS: THE PERSPECTIVE OF THE YEARS

Manuela Odeta Șopt-Belei

Lecturer, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract: In the following novels Kingsley Amis moves away from the board scope of a society plagued by trouble to examine instead the troubles plaguing one of that society's most fundamental institutions: relationships. The 1980s saw Amis returning to a very high level of accomplishment, with such novels as Stanley and the Women (1984), which created great controversy over its alleged misogyny: The Old Devils (1986), and Difficulties with Girls (1988). In 1986 he won the Booker Prize-McConnell Prize, the most prestigious literary award for British fiction, for The Old Devils, and he had been a Commander of the Order of the British Empire in 1981. In 1990 he published The Folks That Live on the Hill and The Amis Collection: Selected Non-Fiction 1954-1990.

Keywords: madness, relationships, uncertainty, alcoholism, anxiety

As Amis began a new decade, he was well past middle age, as Anthony Burgess remarked entering into a new triumphant phase of his writing. One of the universal themes which has most engaged him, and about which he has a variety of things to say and show, is the relationship between men and women, both in and out of marriage. In his next four novels "Amis moves away from the board scope of a society plagued by trouble to examine instead the troubles plaguing one of that society's most fundamental institutions: relationships." (Salwak, 1992, 225) He takes up the conflicts, misunderstandings and drastically different responses of men and women to the world in *Stanley and the Women, The Old Devils, Difficulties with Girls, The Folks That Live on the Hill.* Something had been lost, and lost is at the heart of all of Amis's novels, so that he is, as Malcom Bradbury calls him, "one of our most disturbing contemporary novelists, as explorer of historical pain."(Bradbury, 1988, 216) His characters are not going to regain the old secure sense of meaning that their lives once held, and Amis does not pretend that they will. The question that Amis's characters in his next novels tried is: What in the absence of an informing faith or an all-consuming family life could provide purpose for living?

In the summer of 1981 Kingsley Amis was a man alone. His second wife Elizabeth Jane Howard had left him after a long period of mounting disagreement, while the sixteen-year marriage had begun in trouble. Amis had ignored the signs, preoccupied with his writing and reading and perhaps distracted by speaking engagements and other demands on his time.

Among his activities, from 1984 to 1985 he would edit a poetry column in the *Daily Mirror* focusing on a different poet and poem five days a week, publishing a collection of verse, and edit a science fiction anthology.

His search was slowed when in early 1982 he broke his leg in a fall inside his home. He ended in Royal Free Hospital, Hampstead for three weeks. This, along with a commitment neither to drink nor to smoke, a lot of antibiotics, led him to hallucinations in the night in his empty hospital ward. About this time the idea for *Stanley and the Women* drifted into his mind. "One moment I knew nothing: the next I knew it would be about a man with a mad son who breaks up his marriage."(Spark, 1988, 13) Writing it was in part for him a matter of regaining his lost confidence, in part an escape from the outward and inward pressures of his

life. The novel took eighteen months and by autumn 1984 his new manuscript had grown to over 300 pages; a year later it was published as *Stanley and the Women* and was dedicated to Hilly (and in 1991 his *Memoirs*). With the exception of *Lucky Jim*, nothing in Amis's career would provide such an outpouring of intense reaction reviewers. Amis had had something to say in earlier novels, but never so provocatively as in this dark comedy.

At one level *Stanley and the Women* is about madness, a subject that has always fascinated Amis. In most of his novels there is at least one example of an abnormal psychological stat, and genius madness, acute mental illness, it is an issue in three of them one in each of his three novels: *The Green Man, The Anti-Death-League*, and *Jake's Thing*. It is known that for many writes as for Amis, it is the time when they are afraid of going mad, and he has occasionally consulted a therapist. To lose the use of this faculty, in Amis' view, is to fall prey to excessive and irrational reflection upon the discrepancy that inevitably develops between hope and reality.(Salwak, 1992. 229)

Amis distinguishes between "pseudo-madness", which he calls "a fashionable defence against difficulties", and real madness, which he considers "a good subject for fiction just because it is so intractable". Of *Stanley and the Women,* he said:

> Steve's illness can't be made to correspond to anything that's going on in other people's lives. It's a hopeless thing. It doesn't tell you anything about sane people except how sane they are. And the effect schizophrenia has on other people's lives interesting too. It's pure, in that it doesn't arouse difficulties of nursing: there are no physical consequences. It's just that somebody suddenly becomes impossible, and I mean 'suddenly': the onset of schizophrenia is sudden and extreme… So the insanity of schizophrenia makes it useful as a fiction device.(Barber, 1984, 13)

"Being mad includes laughing at things the rest of us don't think are funny-the death of a parent for instance", he says.(Salwak, 1992, 229) In his portrayal of Steve's madness and the violent, unpredictable and very sad effects it has on those around him. Amis illustrates the depth of his understanding of abnormality.

In a BBC profile of the author, for example, reminisces by his first wife and by long-time friends Edward du Cann, Claire Tomalin and George Gale, as well as Amis himself, helped to trace the development of his career from *Lucky Jim* to *Stanley.* The subject of women came up and Tomalin observed:

> Kingsley Amis has always been fascinated by women. But they're always mysterious lovable, mysteriously to him. In his early books, they're mysteriously lovable, mysteriously desirable. And he circled around them, trying to pat them, trying to reach them. And as he's got older, as this novel have progressed, they have become mysteriously hateful, frightening, horrible… There seems to be sort of obsession with the nastiness of women. There is a sense of a man with a real problem, a man who really doesn't know how to deal with women, but can't stop worrying about them and wondering about them.(Bakewell, 1984, 1092)

In the first week of the publication of the novel, several outstanding reviews appeared in the major London dailies**.** John Carey write in *Sunday Times*: "If you are a middle-aged male chauvinist alcoholic you will enjoy this novel, and its narrator… will strike you as a perfectly normal and reliable chap".(Carey, 1984, 16) J.K.L. Walker in *The Times Literary Supplement* called the novel "perhaps the most skilfully written of all Amis' novels, and for much of its length the most overtly serious… [It] reveals Kingsley Amis in the full flood of his talent and should survive its ritual burning in William IV Street unscathed."(Walker, 1984, 571) *Stanley and the Women* found its way on to the bestseller list, and was later named in two-year end surveys of the best books one by Anthony Burgess ("sharp courageous or audacious, very honest, and needless to say, very funny") Bernard Levin ("implacably misogynist and hideously funny")

(Burgess, 1984) With the exception of *Russian Hide andSeek,* all Amis's novels had been placed with an American publisher, usually six to nine months after the English edition had appeared. Now it seems to Hitchens that American readers were to be "cheated of a chance to get hold of a good book. Is there no publisher who will step forward to save the honour of the trade?"(Hitchens, 1984, 1310) The reason for not publishing Amis's novel was that the Americans considered it "too English", "too right-wing", "too anti-woman", "not good enough".(Hitchen, 1984, 445) Articles in *New York Times Book* Review reported that British literary circles suspected that the apparent misogyny of Amis's hero made American publishers timid about issuing a novel that might provoke feminist protest and therefore hurt sales. Jonathan Clowes, Amis's long-time agent, confirmed this suspicious when he reported that he had shown the novel to three American publishers, all of whom had tried it down:

> At fits they were rather vague about the whole thing. It took a while to finds out, but when I pressed them on it, I was told that certain women on their boards were unhappy with the book. And I saw that as a form of censorship. (Saturday Review, 1985,19)

Stanley and the Women found a home, a full year after its British debut, with Summit, a division of Simon & Schuster. Asked why they had the courage to publish it, the associate editor Ileene Smith said that her decision to publish was "not so much a matter of courage… as sound literary judgement."(Smith, 1985) Summit published the book that Jane in an attractive four-color cover with quotes from the very strong British reviews by Malcom Bradbury, Anthony Burgess, and Auberon Waugh. The unprecedented prepublication attention in both Britain and America ensured that the novel would be reviewed, read and talked about. Amis commented: "If the novel got a lot of hype in the press, it really doesn't matter to me. I only wanted it sold. I don't think there was any national change of heart in America. There were just some smart people who knew how to get it through." (Salwak, 1992, 240)

His last novels included some figures who were uncertain, anxious, ambitious, and for whom the future was a blend of possibilities. *The Old Devils* is a novel comprised mainly of characters of Amis's age, one of whom attempts to live as though he is still in his thirties. The novels are set in Wales where Amis had lived for fourteen years. Jane was unenthusiastic about her husband's provincial Welsh connections, partly because she found Swansea dull, ugly and provincial and, understandably, because the region and the people were exclusively associated with Amis's life before he met her. Consequently, his visits during the late 1960s

and 1970s were infrequent. After he moved in with Hilly and her third husband he made an arrangement with Eve and Stuart Thomas that every year in late August – early September he would spent three to four weeks with them in their bungalow on the outskirts of Swansea. During this period the Garrick was closed, (the pub where he went frequently), and he transported some of his London habits to Swansea. It was during the first of these Swansea excursions in 1984 that the idea for *The Old Devils* occurred to him. His nightmarish vision of an old age in *Ending Up* had been created when he was fifty. Twelve years later he was finding that things were not quite as bad as he had imagined they might be. *The Old Devils* described the lives of four couple. They are all about the same age as Amis, retired or semi-retired have known each other since their university days are spending their decline years in the town where most of them grew up. The town is unnamed but it is undoubtedly Swansea. The truth is that the novel is about himself and Hilly before their break up.

Amis started the novel in 1984, but an event the following year contributed significantly to its presentation of Wales and Welshmen, more specifically their hypocritical embodiment in Alun Weaver. In 1985 Amis was made an Honorary Fellow of the Swansea University, as he wrote to Larkin, "pleased to get it, as I dare say you felt over the first half dozen of your hon. degrees". This was the first time he had been back to the university since he resigned his lectureship twenty-three years before. He had been awarded the CBE in 1981, inspired, he knew, by his support for Mrs Thatcher, and in 1985 Swansea University had given him an Honorary Fellowship. But apart from these, official and public acclaim was slight. No university had offered him an honorary degree. Larkin had five, but Larkin was a serious poet, and Amis wondered if popularity plus his tendency to mix comedy with virtually everything had caused the establishment to regard him as low-brow. As Eric Jacobs said, "Amis was not much admired in academic circles where he was seen as having committed several vulgar errors: he was popular, he was politically incorrect, he wrote too much."(Jacobs, 364, 1995)

On the evening of 22 October 1986 the BBC televised from Guidhall the nineteenth annual presentation of Britain's highest literary award, the Booker-McConnell Prize. The selection committee had settled on six novels which they "hoped[d] and trusted[d] would still be read in twenty years, with "a strong chance' of being read in a hundred years' time. (Thwaite,1986,1218) Amis had been a finalist for the award in 1974 for *Ending Up* and in 1978 for *Jake's Thing*. This time he was expected to win. *The London Standard,* for example, called the book "prophetic…full of sombre horror of the present and fear of the future", and lauded "the devastating accuracy of Amis's passionate, compressive and childishly uncompromising rudeness". (Spurling, 1986, 21) *The Daily Telegraph* praises it as "by far the best novel "Amis had written for many years, "a superb slow read… full of richly drawn characters."(Holloway, 1986, 7) Anthony Burgess found it "a brilliant novel of great honesty [that] moves without contrivance…It is sadly comic and comically sad, but in the wonderful paradox of art, both consoling, and stimulating. There is one old devil who is writing better than he ever did."(Burgess,1986, 17) No doubt, with *Stanley and the Women* in mind, most reviewers agreed that *The Old Devil* was also Amis's most humane novel next to date.

In many ways *The Old Devil* typifies Amis's fiction of the last twelve years or so of his life in that its evocation of the present is always conditional upon something else, another place and time, emotions and events that are remembered. Martin Amis considered it his father's best novel, or at least the one he feels closest to. Malcom Bradbury points to this guarded optimism when he observes that at the novel's end, Amis's:

> Mannered rage against the modern world is mediated and make part of the sadness of what has been lost, and the present even summons up some striking notes of moral maturity in several of the characters. Wales itself becomes less a comic issue that a state of mind that has to be accepted, and the story comes to a compacted, symbolically appropriate, even hopeful end. This troubling but strong book contains the most painful kind of anger, against the moral human condition itself, for which none of us has the cure. The Angry Young Man may feel a Bitter Old One, the moral seriousness of the early novels opens to defeat; but his writing can still contain a moral desire, a sharp, self-challenging honesty.(Bradburry, 1988, 217-218)

At the end of *The Old Devils* Amis described for the first time since *I Want It Now* two attractive people who show promise of living and working together peacefully, using their energy to make a new world instead of destroying an existing one. He will work with this theme again in his next novel, as he examines the marriage of Patrick and Jenny Standish.

In *Take a Girl Like You* Patrick Standish fell in love with the innocent Jenny Bunn. Now she reappears in Amis's next novel, *Difficulties with Girls.* In a 1974 interview, when asked what the lives of Jenny and Patrick would be like after *Take a Girl Like Yo*u, Amis answered, "He'll marry her and bugger off".(Clive, 1974, 24) Patrick has given up teaching and now works in publishing, and Jenny disposes compassion as a part – time teacher in a children's hospital. Patrick is, as he had declared in 1960, genuinely in love with Jenny but, as Amis has caused us to suspect, he would not give up his infidelities. The couple are an extension of *The Old Devils*, in which Alun and Rhiannon were elderly, present-day version of Patrick and Jenny. And of course projections of what Amis's and Hilly's relationship would have been like. By reinventing Hilly as Jenny, Amis was again exploring his sense of regret and offering another long delayed note of apology. For *Difficulties with Girls* Amis writes, as Karl Miller explains, "as he has written in other books, about the distance between men and women: here, too, is the trouble that awaits the rational hedonist who would undertake tosend his talent into such painful places."(Miller, 1988, 78)

One of Amis's best-known poems, "Nothing to Fear", was in his mind and very likely on his desk when he wrote the novel.

> All fixed; early arrival at the flat
> Lent by a friend…
> Drinks on the tray; the cover story pat
> And quite uncheckable…

The poem is a compressed short story. It is autobiographical, based on those occasions in the 1950s and early when Conquest would arrange locations for Amis's frequent adulterous activities in London. It was written around the same time as *Take a Girl Like You* and was later reprinted in a collection of Amis's verse, ironically in 1967. Its speaking presence is Amis but could just as well be Patrick Standish.

The next four novels produced by Amis in the 1990s refracting his life in a different manner. Two of them are autobiographical. *The Folks That Live on the Hill* (1990) is about his world in Primrose Hill and the ménage of acquaintances and family with whom he shared

it. He wrote alongside his *Memoirs* (1991). The novel combines the honesty of a letter to a friend with the blend of thoughtful omission and creative indulgence that such letters frequently involve, while the *Memoirs* are simply selective. *You Can't Do Both* (1994) covers the four decades from his childhood years of the 1930s to his break-up with Hilly in the 1960s. "It is his most transparent piece of life-based fiction, candid and apologetic."(Bradford, 2001, 395) The other two, *The Russian Girl* (1992) and his final novel *The Biographer's Moustache* (1995), offer much more perspectives upon his experiences, but feeling of remembrance and competition resonate through both.

Harry Caldecode, the central figure of *The Folks That Live on the Hill*, is retired, twice married and spends a good deal if his time in the King's public house and in the Irving, a decent London Club. The Queen's was Amis' local pub and the Garrick, had been regularly attended by Henry Irvin. The specific detail of the novel tells us little more about his life than could be found in interviews or book launch profiles. Harry is the central figure, but the third-person narrator is his niece Fiona. With her, Amis creates for Harry a similar role sage and helper. Throughout Amis's, fiction booze is treated as an almost compulsory indulgence. Fiona is the first of his characters for whom alcohol addiction is a serious problem. She tries every day to remember the horrible events of the day before and the inevitably of more alcohol as mental antidote to this. She suspects that her condition is an irreversible genetic inheritance, her cousin when drunk killed herself in a car crash maybe that is why his mother had featured that might be prone to a family tendency – two of her aunts had died of alcohol illness.

Fiona is based upon Amis's daughter Sally, who drinks a lot too. According to Martin Amis, his father care more about Sally than the rest of his children. There is a photograph in Jacobs's biography, of Amis in the Queen's, glass in hand smiling, seated at the centre of an assembly of eight other people, friends and family. Hilly is at his right shoulder, and Sally his left. They seem happy. It is one of the most accurate equivalents of a novel in existence.(Bradford, 2001, 395)

The Russian Girl presents Dr Richard Viasey, a lecturer in Slavonic Studies, and Anna, a visiting Russian poet. When planning the novel Amis must have had in mind an incident that had occurred three decades before and which he records in the essay "Kipling Good". In 1962, while still Fellow of Peterhouse, Cambridge, Amis hosted a visit and reading by the Russian poet Yevtushenko. Amis's record of their conversation centres upon Yevtushenko asking him what he thinks of Dr Zhivago. Amis affirmed that he has not read it because "an interest in the paraphrasable content of literature [is] an anti-literary interest."(Amis, 1991, 237)*The RussianGirl* begins with a return of the same conversation. This time Richard's head of department, Hallet, is trying to convince him that it would be better for students to read Dostoyevsky's *Crime and Punishment* in English that not at all. The novel is about translation but not in the most obvious sense. It is about Amis's long-established use of literature as media. His customers will appreciate, understand, be amused by what they have bought, but someone else in particular will read through the words on the page to a very private mood or experience.

Amis produced a work which is on the whole an epitome of post-World War II era presented at first in a writing tradition similar to the one initiated by Henry Fielding; this work nevertheless turned out to be protean and versatile like Kingsley Amis himself. (Ciocoi-Pop, 1999, 65)

BIBLIOGRAPHY

1. Amis, Kingsley. *Memoirs*, London: Century Hutchinson, 1991
2. Bakewell, Joan. "Newsnight with Joan Bakewell: Kingsley Amis", BBC-2 Television, 18 May 1984, programme 1092
3. Barber, Michael. "Misogyny and Madness: Michael Barber Talks with Kingsley Amis", *Books and Bookmen*, May 1984
4. Bradbury, Malcom. *No, Not Bloomsbury*, New York: Columbia University Press, 1988
5. Bradford, Richard. *Lucky Him*, London: Peter Owen, 2001
6. Burgess, Anthony. et.al "Books of the Year", *Observer Review*, 2 December 1984
7. Burgess, Anthony. Ending Up in Wales", *Observer*, 14 September 1986
8. Clive, James. "Profile 4: Kingsley Amis", *The New Review*, 1, July 1974
9. Ciocoi-Pop, Dumitru. *Notes on Modern British Literature*, Sibiu, vol. 2, Editura Societatii Academice Anglofone din Romania, Universitatea "Lucian Blaga", vol. 2, 1999
10. Dale, Salwak. *Kingsley Amis: Modern Novelist*, Hemel Hempstead; Harvester Wheatsheaf, 1992
11. Hitchens, Christopher. "American Notes" *Times Literary Supplement*, 16 November 1984
12. Holloway, David. "State of Elderliness", *Daily Telegraph*, 12 September 1986
13. Jacobs, Eric, *Kingsley Amis: A Biography*, London: Hodder and Stoughton, 1995
14. Kingsley and the Women", *Saturday Review*, May/June 1985
15. Miller, Karl. "Kingsley and the women", *Sunday Express Magazine*, 18 July 1988
16. Smith, Ileene to Dale Salwak, 30 September, 1985
17. Spark, David. "Amis Turns to Unlucky Stanley", *Northern Echo*, 25 May 1984
18. Spurling, Hilary. "A Victory for Rudeness", *London Standard*, 10 September 1986
19. Walker, J.K.L. "Down among the Men", *Times LiterarySupplement*, 25 May 1984
20. Thwaite, Anthony. "The Booker Prize 100 Years On", *Times Literary Supplement*, 31 October 1986

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

MAN'S LITURGICAL DIMENSION IN THE NOVEL DOCTOR ZHIVAGO BY BORIS PASTERNAK

Ecaterina Hlihor and Polixenia Olar

"Carol I" National Defense University, Bucharest

Abstract: For the Russian novelist Boris Pasternak, the tragic events of the Russian Revolution, the social and individual reality can acquire meaning and coherence only through the spiritual illumination of the evangelical text. The Christian Gospel is Life itself, the Great Text which each individual "writes" or "miswrites", depending on his/her own destiny. In Pasternak's vision, it is only the children, the saints and the poets who can glimpse in their fellows the Holy Ghost, a reflex of the eternal Mother.

Keywords:The Great Code, the Russian Revolution, light as logos, the feminine principle, the divine child

In the case of the Russian writer Boris Pasternak, reading and writing equate to putting light into words, to attempting to know the Divinity. The word is the being of God himself. It is not by chance that Lara, the heroine of the famous novel Doctor Zhivago (finalized in 1958, but published in the USSR only three decades later, in 1988), needs the "*accompaniment of a certain interior music*" in order to survive: "*This music was the Word of God about life, and Lara would go to church to mourn at the head of this word*"[1].

The writer does not fail to make it clear that his heroes are not religious people[2]. But is that true? The story contains many dramatic moments in which the heroes pray, and prayer brings them comfort and it even protects them from death. "*Prayer or nothing*" - as Vasili Rozanov states. "*If there is «a man who prays», then anything is possible*"[3]. The conviction of the philosopher is shared by the common Russian who, a typical aspect for Russia, is "*one*" with the Church[4], even when he points his weapon at his fellow on the side of the Red Army. Doctor Zhivago is amazed to find, sewn to the inside of the coats worn by Admiral Kolchak's "*Whites*", fallen in battles against those of the same blood, but "*Reds*", amulets with fragments from Psalm 90. In the Civil War, it seems, it is "*absolutely impossible to live without prayer, everything is madness and horror*"[5]. Pasternak's characters *live the Bible*. Their thoughts, words, actions are annotations, paraphrases, "illustrations", we can say, of the Great Text. The moments in their lives naturally entangle with episodes from the *New Testament*. They are so impregnated with the spirit of the Book that their being "*detaches*"

[1] Boris Pasternak, *Doctorul Jivago*, translation and preface by Emil Iordache, Editura Moldova, Iași, 1994, vol. I, p.60.
[2] idem
[3] *„The religious man is beyond the wise man, beyond the priest, beyond the winner and the orator. «He who prays» will overcome them all. // I am going to church! I am going! I am going!",* in Vasili Rozanov, *Apocalipsa timpului nostru*, translation by Radu Părpăuță, Editura Institutul European, Iași, 1994, pp. 112-113.
[4] *„He who loves the Russian people cannot not love the Church.Because the people and the Church are one. And only the Russians have this «one».*", idem, p. 99.
[5] Vasili Rozanov, op. cit., p. 69.

from the holy text like pages. Present in the church[6] - "*the only poetical and profound thing on earth*"[7] - for the liturgy, both Lara and Zhivago, in different moments and circumstances, know that it is *about them*, the mass is a story only *about them.* The content of the gospels becomes even more symbolic as their message is perceived by the two heroes as something very personal. Kierkegaard relates to the "truth" of the messages of the sacred texts in a similar manner, believing that the Bible should be read in the same way as a young man reads the letters from his beloved, rejoicing in the thought that they are written especially for him[8]. V. Rozanov shares the same perception of the sacred as well[9].

Being a teenager, a paternal orphan without the power to defend herself, Lara is aware that the lawyer Komarovsky, advisor, "protector" and "friend" of her naive mother, represents the dark side, the mistake in her life: he too early desecrated both her body and her soul and has a diabolical influence over her, from which the girl will hardly be able to free herself. She looks for comfort and interior peace by going to pray while listening to the orthodox mass - "*Blessed are the poor in spirit... Blessed are those who mourn... Blessed are those who love and desire the truth...*" Lara, shaken, understands that Jesus talks especially *to her.* The Gospel relates not to *Him*, but "to *her. (…) happy will be the fate of those who are trampled. They have what to relate about themselves. That is what He believed. This is the opinion of Christ*"[10]. Recounting about herself, just like the text of the liturgy recounts about her or about Yuri Zhivago, Lara gives testimony about Christ.

Much later, when the years of adolescence lagged behind, reading and commenting some fragments of texts of the liturgy together with a friend, Sima, Lara has an epiphany, like a revelation, about the meaning of her life and of Yuri Zhivago's, "*written on the same line in the book of fate*". From Sima's comments we can deduce that they reiterate, they "re-write" with their story the relationship between Jesus and his spiritual sister, Mary Magdalene.

Boris Pasternak's conviction, expressed through his hero, Yuri Zhivago, and also through other characters in the novel, is that the Christic model accompanies man from the cradle. Using the Socratic dialogue technique, through Nikolai Nicolaevich's enouncements, Yuri's uncle and somewhat mentor, an orphan of both parents, the writer offers us a key to understand the novel and makes us part of his credo. According to Boris Pasternak, man ceased to belong to nature a long time ago, because the path of his life proceeds through history, a history that was created by Christ on the foundation of the *Gospel.* The meaning of falling in time, as Emil Cioran would say, lies in "*establishing the secular works in the succession of unravelling the mystery of death and its future overcoming*"[11]. The spirit of the *Gospel* is wrapped in "*extraordinarily new*" ideas[12]. One of them is represented by the love of neighbour, "*this superior form of living energy*", "*the idea of personal freedom and the idea*

[6] The protecting atmosphere of warm communion in the Russian church is suggestively described by philosopher Rozanov: „*What is more valuable in Russia than the old churches? Maybe the offices? Or the editorial offices? And the church is old, old, the dean «so so», all rather sinful and weak. But the warmth is only here. Why is it warm here, when everywhere else is cald? Here they buried my mother, my brothers and they will bury me, too. (...) Everything here. Everything that matters... Here is why people reath warmth here.*", în Vasili Rozanov, *Apocalipsa...,* p. 107.

[7] Ibidem

[8] Apud Paul Evdokimov, *Iubirea nebună a lui Dumnezeu*translation, preface and notes by Teodor Baconski, Editura Fundației Anastasia, București, 2009, p. 70.

[9]Vasili Rozanov, op. cit., p. 71.

[10] Idem, p. 61. In the sense of Pasternak's text, V. Rozanov notes: „*Help for the crushed... Help for the tired... The faith of the sick... here are your roots, religion… Eternal, wonderful*", in Vasili Rozanov, op. cit., p. 107.

[11]Idem, p. 25.

[12] According to Paul Evdokimov, "*Christianity – a religion of absolute novelty – is explosive In Caesars's kingdom we are asked to find God's kingdom (…)",* in Paul Evdokomov, op. cit., loc. cit.

of life as self-sacrifice"[13], which must accompany and guide modern man in all the moments of his life. It is precisely the love of neighbour that cuts a path for the modern man through the ballast of matter, through the "*bragging pseudo-eternity of bronze monuments and marble columns*" of the ancient, in order to lift him above the prejudice and vanity accumulated in a decrepit world looking more like a "*flea market of borrowed gods and conquered peoples*"[14]. The dusty art museum, the Colosseum packed with suffering people, the circus tamer with a whip in his hand, the bludgeon, in a word the *old world*, decomposed and violent, is replaced by Life, together with the "*preacher who sacrifices himself for the people*", as the writer asserts. The old Greek dialectic of *master/slave*, oppressor/oppressed suffering becomes, settled down through the text of the Gospel, a relation of love between *father and son*[15]. The conception of the Russian poet about the necessity to renew the world concords with the state of spirit of Nikolai Berdyaev, confessed in the essay *A New Middle Ages*: "*It is given to us to historically live in a time of transition. The old world – if it can thus be said of the modern times, which through a not less old habit are still called <modern times>, when they are perfectly caducous - arrives at its end and decomposes. And thus a new, unknown world is born. It is curious to observe that the end of this old world and this birth of a new one simultaneously appear to some as a <revolution> and to others as a <reaction>".*[16]

According to Boris Pasternak, the Gospel is a fountain of living water, towards which any child of God aspires in order to find again his beginnings, his youth, his simplicity: "*And here he comes, in that hideous heap of marble and gold, smoothly and wrapped in light, both as man and as intentionally provincial, Galilean and, from that moment on people and gods ceased to exist and began the era of the man, of the carpenter, of the ploughman, of the shepherd in the middle of his flock (…), of the man who does not sound proud at all, of the man carried with gratitude through all the cradle songs of all mothers, through all the paintings in all the museums of the world*"[17].

In Pasternak's vision, the one who is meant to sow the word of the Gospel in man's soul – seen as son, as a child of God -, is the woman, be her mother, wet nurse or beloved. Berdyaev attributes the same role to the eternal feminine as well (not to the emancipated woman, the equal of man), in a predominantly masculine and too rationalist culture, already marked by the First World War and too much alienated from the immediate mysteries of the cosmic life. The Russian philosopher believes that "*the woman is more connected than man to the soul of the world, to the first elementary forces and, through the woman, man communicates with them. (…) The woman plays a surprisingly important role in the religious awakening of our times, she is predestined to be – just like in the Gospel – the flavour bearer*"[18].

In front of the woman B. Pasternak bowed with respect and emotion, as he confessed in a letter to N. A. Tabidze in April 1953: "*From my early childhood I felt an admiration full of timidity towards the woman. I was left impressed and amazed for the rest of my life by her beauty, by her place in life and by compassion toward her. I am a realist, I know the Earth down to the smallest details, not because I entertained myself with her like a Don Juan on*

[13]Idem.
[14]Ibidem, p. 55
[15]Paul Evdokimov, *Iubirea nebună a lui Dumnezeu*, ed. cit., p. 18.
[16]Nikolai Berdiaev, *Un nou Ev Mediu*, translation by Maria Vartic, Editura Paideia, București, 2001, p. 51 .
[17] Boris Pasternak,op. cit., II, p. 55.
[18] Nikolai Berdiaev, op. cit., p.87.

this Earth, but because from an early childhood I collected the gravel on her path from under her feet"[19]. The poet's footsteps are only her footsteps on her path:

> ”*И так как с малых детских лет*
> *Я ранен женской долей,*
> *И след поета - только след*
> *Её путей, не боле”*[20].

The feminine principle is for the poet the initial matrix from which he detached himself and in which he always re-finds himself, his life and work following the archetype of the feminine aesthetic. In the autobiographic sketch *People and Propositions*, he even writes that in his childhood it happened to him to go sometimes through a strange confusion, to believe he is a little girl: … "*the thought would come to me that, I do not know when, sometime long ago, I was a little girl and that existence, more charming and more beautiful, requires to be claimed by tightening the belt to the point of fainting. Or I would imagine that I was not the son of my parents, but a found child, adopted by them*"[21].

In verse or in prose, the writer would simply pray to the Mother, "*the Warm Protector of the frozen world*"[22], as only old women and children can pray. He caught a glimpse of the reflex of his own soul in the eternal feminine at the same time with the footprint of the Holy Spirit. "*My mother is the Holy Spirit*" the religious philosopher D. Merejkovski reminds us citing Origen, pointing out that only in Jesus's mother tongue, Aramaic, the word Rucha, "Spirit", is not of masculine gender, like in Latin, or neutral, like in Greek, but of feminine[23]. Philosopher Paul Evdokimov is convinced in his turn that "*the woman is the image of any soul*"[24], "*any man carries his Eve in him, he lives waiting for her possible presence*"[25]. One "explanation", if it can be said this way, for the presence of the feminine archetype in any soul, can be found in the essay *The Uncreated World. The Birth of the Logos* by Lucian Blaga: "*Man carries deep inside his soul a spark of divine nature; this spark is nothing but the logos which the father gives birth to in the soul of every man. The human soul is in fact a Virgin Mary in whom God the Father gives birth to his son, the Logos. And God the Father gives birth to the filial Logos in every one of us*"[26].

The sky with all its splendours will descend upon little Yura, left orphan, through the biblical stories told by his wet nurse: "*This high and inaccessible sky* – writes B. Pasternak in *Doctor Zhivago – bows more and more toward him, toward his child's head and the lap of his wet nurse when she would begin recounting something from the divine stories and would become close and domestic like the tips of hazel brunches when children bend them to pick up the fruits*"[27].

The world of the sacred is as handy as possible for the impressed soul of the boy, for whom the transcendent is descending[28] and familiar, if we are to paraphrase Lucian Blaga.

---

[19] În Aneta Dobre, *Teme și variațiuni*, Editura,Universității București, 1984, p. 84.
[20] Борис Пастернак, *Стихотворения и поемы*, Moscova, 1989, p. 242
[21] *Oameni și împrejurări (schiță autobiografică*), inBorisPasternak, Under high protection, translation and notes byMariaDinescu, EdituraPolirom, Iași, 2002, p. 463.
[22] See*CapitolulalV-lea, Decealaltă parteaEvangheliei*, inDimitriMerjkovski, Evanghelianecunoscută, translation byEmilIordache, EdituraContemporanul, București, 2012, pp. 150-151.
[23] Idem.
[24] PaulEvdokimov, *Tainaiubirii*, EdituraChristiana, București, 1995, p. 76.
[25] Idem, p. 144.
[26] InLucianBlaga, *Religie șispirit*, EdituraDaciaTraiană, 1942, Sibiu, p. 133.
[27] Ibidem, I, p. 94.
[28] ”*The liturgy is focused on the descendence of the Holy Spirit, on the epiklesis that ensures the presence of the remembered event, transforming the anamnesis into epiphany*”, in Paul Evdokimov, op. cit., p. 26.

The Romanian philosopher observes that a tendency is present in the Eastern Orthodoxy to "*interpret the relationship between transcendence and man as descending of the transcendent from above downwards. (...) The world is like a receptacle in which the transcendence descends or in which the sky pours its grace*"[29]. In the *Chronicle and Song of Ages* the Romanian poet evokes one of his similar experiences: "*Walking in the street once, with my eyes looking high, I noticed that the sky was accompanying me. The horizon was moving, staying above me all the time!*". Blaga's autobiographical hero expects to hear a bang of beams in the sky up high, the sky to crack and to see the angels[30].

The sacred in the divine stories told by the wet nurse erases for little Yura the boundaries between the worlds and the universe known to the child becomes a church, a lap of God's liturgy in which he feels protected: "*The sky seemed to immerse in his gilded bowl and, after bathing in fire and gold, he would come out of his child's room and would turn into evening mass in their little church, where the wet nurse would take him to pray. There the stars in the sky would turn to candles, God would turn to priest and all things would occupy their well-deserved places*"[31].

Like a mirror reflecting the garden, a recurrent image in Pasternak's writings, the prosaic bowl focalises the sky, the light, the Word as light. It is not difficult for the child to perceive himself in the centre of divine history, as he is a moment in its unfolding, only God is his "*father*", and the divine message during the liturgy or during the moments of solitary contemplation of nature is directly addressed to him. Not about *Him*, but about *himself* in the becoming of the world, little Yura naturally learns. "*Jesus's life, this is what we look for and cannot find in the Gospel, because our purpose is another: not His life, bur our life, our salvation. (…) Only by finding our life in the Gospel will we also find Jesus's life*", believes Dmitri Merejkovski. In this sense, the Russian philosopher observes that "*the child and the saint read the Gospel better than all the theologians and erudite critics*"[32]. And the poet, we would add. These three can glimpse His face in themselves, but also in their fellows, a face that remains unknown to people's hardened souls over two thousand years: "*In 1932 He is as Unknown, an enigma, the <<sign that will stir hostility>> (Luke, 2.35), as in the year 32*"[33].

The world is a continuum, it is the Building, God's Church, that especially comprises itself to make room for the dome of the shining bowl in our childhood. Just as nature is nothing but the preamble, the preface of poet's life, the holy histories, the pages of the Gospels give Yuri Zhivago, from the dawn of his life, the feeling of "*continuity toward the supreme forces of the Earth and Sky to which he shows humbleness only as his precursors*"[34].

The moment of revelation when de sky descends in the child's room finds its echo, we believe, in Zhivago's verses, verses without which the novel would not be complete. We know that Pasternak wrote these verses simultaneously with other chapters in the novel, like a "testimony", like a confession. The *Christmas Star(Рождественская звезда)* is a poetic discourse built on the analogy between the exterior light – in the sky –

"*And alongside, unknown through times,*
Shy and soft,

[29] See *Lumina necreată. Naşterea logosului*, in Lucian Blaga, Religie și spirit, Editura Dacia Traiană, Sibiu, 1942, p.123.
[30] Lucian Blaga, *Hronicul şi cântecul vârstelor*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1998, p. 23.
[31] Boris Pasternak, *Doctorul Jivago*, I, p. 94.
[32] Dmitri Merejkovski, *Evanghelia necunoscută*, translation by Emil Iordache, Editura Contemporanul, București, 2012, p.77.
[33] Idem, p. 13
[34] Idem, p. 95.

Like a candle,
A star was flickering lighting toward Bethlehem" [35]–

and the light inside, in the soul. The infant sleeping in the manger, of whose birth the three wise men were informed by the new star in the sky, is the Light of the world itself:

"*In the manger the child was sleeping like a rare*
glitter of sun in a corner"[36].

Between the two glowing poles – the star guiding the steps of the wise men and the child glistening in a humble manger – a whole world was floating in the distance like an omen, a "freezing story" - *"Морозная ночь походила на сказку"*. The masterpieces and splendours of the world, representing painting, literature, music, emerged in the power of Jesus's birth. The gates of the sky are torn and the horizon turns into an altarpiece, in flying pieces of iconostasis. The Russian poet's vision (or phantasm) on the birth of civilization, of the Christian world is a dynamic one, in the purest Expressionist manner, reminding of a cosmogony. The embodiment of the Logos, the history of God's birth, reverberated in and filtered through man's soul and imagination is and will remain art's eternal theme:

"And strange spectres from other centuries
Were floating in the distance, foretelling their arrival.
They were future blue-icons,
Paintings from the museum of the world,
Incantations, magic spells, all the good fairies,
All the fir trees and sweet children's dreams.

There were candles flickering and tinsels
And all the splendour of living colours...

… The coarse wind from the steppes was blowing...
… There were golden nuts, there were toys..."[37]

The picturality, the syncretism of Pasternak's word is of maximum pithiness. We can even call it image word. It is the Word itself, as the Son is called by John the Evangelist, who enters history and about whom the theologian Pavel Evdokimov asserts that "*he not only speaks, but also makes History and calls people to actions that express them in a visibly spiritual manner*"[38]. Born from cult, true culture has the origins of the liturgy. Like man who, "*created in God's image, is a living icon, the earthly culture is the icon of the Kingdom in the Sky. // In the perennial liturgy of the century to come, man will give glory to God through all the elements of a culture that will be forged in the heat of fire*"[39]. Pasternak metaphorically makes us part of his credo: having the image of the Creator in his soul, man cannot live but fulfilled through creation. He creates the world again through the power of words, he gives meaning to it, and this second creation is a fulfilment of holiness.

Embodiment of the Word, the birth of the Divine Child means the regeneration of Time, of the World. The light in the sky – the star – grows, *crescit lux*, the moment of the

[35] Ibidem, II, p. 274.
[36] Ibidem.
[37] Ibidem, p. 275.
[38] Paul Evdokimov, *Arta icoanei. O teologie a frumuseţii*, translation by Grigore Moga and Petru Moga, Editura Meridiane, Bucureşti, 1992, p. 34.
[39] Paul Evdokimov, *Iubirea nebună a lui Dumnezeu*, ed.cit., pp.119-120.

Christmas underlying the solar nature of the Infant – the "Moon of peoples" and the "Sun rising"[40].

Pasternak's text is naturally inscribed in the Grand Text, the story of Zhivago/Pasternak unfolding in its turn in the pages of the *Gospel*. A series of "coincidences" contours the theme of destiny in the novel *Doctor Zhivago*. Long before meeting each other, when they were only teenagers and high school students belonging to totally different worlds, Lara and Yuri feel "watched" by the same "eyes" in a cold Christmas night: a candle burning on the sill of a frozen window: "*On the window, in front of the flame, the ice began to melt and to give shape to a black eye*"[41]. "*Yuri's attention was drawn by a wreath of melted ice on the glass of a window. On this wreath one could see the flame of a candle throwing into the street an almost conscious look, as if the flame was peeping to the strangers and waiting for someone*"[42].

The almost human "behaviour" of the flame signals that the light, in Zhivago's book of life (a revelatory pleonasm), is a mysterious character, a divine agent, of whose purpose the hero, although troubled, is not for the moment aware: "*<<A candle was burning on the table. A candle was burning… >>, Yura whispered to himself the beginning of something turbid, still gnarled, hoping that the continuation will gain contour by itself, willingly"*[43].

The burning candle, a recurrent image in the novel, is a Christian symbol for the soul, the poetic expression of our own soul in our fellows. Yuri's intuition in the freezing Christmas evening will settle down a lot later in his poetic lines:

> *"And on the ground it was snowing, snowing*
> *From horizon to horizon.*
> *On the table a candle was burning,*
> *A candle."*[44]

The moment of the Christmas, with its presupposed richness of emotions and significances is also recurrent in the novel. For example, it seems to young Yura that his favourite poet, Blok, is so fascinating that he simply embodies "*Christmas in all the life of Russia, in the urban, septentrional way of life, and also in the new literature, under the starry night of a modern street and around a tree with burning candles in a room from our century*"[45].

Acting metonymically, Pasternak "condenses" in his favourite poet the spiritual image of modern Russia. Putting on paper an article about Block seems to Yura Zhivago eventually useless: "*a Russian worship to the wise men must be painted, like the Dutch have, a painting in which the frost, the wolves and the dark fir tree forest to appear*"[46]. B. Pasternak's novel is a particular literary answer to the biblical Birth, which opposes to the Apocalypse of history ("*Now, dear Sir, the Last Judgment is on Earth, creatures from the Apocalypse wander around, with swords and dragons*"[47], asserts Strelnikov) the moment of the Christmas as symbol of life, eternity and hope. In the tragic twilight of his life, in the path of wolves and the red flag, "*that is not a flag, but the scarf of death which lures the proletarians and the*

[40]Paul Evdokimov, *Arta icoanei. O teologie a frumuseții*, ed. cit., p. 120.
[41]B. Pasternak, *Doctorul Jivago*, I, p. 86
[42]Idem, p. 89.1
[43]Ibidem.
[44]*Noapte de iarnă*, în B. Pasternak, *Doctorul Jivago*, II, p. 269
[45] B. Pasternak, *Doctorul Jivago*, I, p.88.
[46]Idem.
[47] Ibidem, p. 241.

poor in all countries", the poet Zhivago always illuminates from his notebook of verses, that became the 17th chapter of the novel. There are pages in the forever living Gospel, as the hero states that life cannot be material, but, under the sign of holiness, an eternal beginning. Or, as D. Merejkovski observes, "*As many centuries, as many peoples and even as many people - as many Gospels there are. Everyone reads it - writes it - correctly or incorrectly, with or without wisdom, sinfully or holily, but differently, each man in his own way. And in everything there is one single Gospel, just like the Sun is only one in all drops of dew*"[48]. Pages from the ever-unfolding *Gospel*, "written"/lived right under their eyes, are noticed, "identified" by Zhivago and Lara in the rush of the dramatic events of the Russian Revolution: "*Yesterday night I watched the rally. It was an amazing show. Mother Russia has moved, (...), it wanders and does not grow tired of wandering, it speaks and does not grow tired of speaking. And it is not only people that speak. (...) the stars and the trees speak as well (...), stone buildings take part in the rallies. Is it not something evangelical? As it was in days of the Apostles. Like in the times of Saint Paul, do you remember? (...) // - I understand the words about trees and stars that take part in rallies. I know what you mean. It happened to me, too*".[49]

The voices of the prophets are heard in full Apocalypse. But in his verses, the poet doctor will not write about it, but about *immortality*, "*the second name of life*"[50], as Zhivago observes, about the birth and crucifixion of Jesus Christ, about his love for the people. The Gospel of Zhivago, like the Gospel re-written by Bulgakov's Master, protected by his Mary Magdalene, Margaret, is meant to remind people of the Word, the name given to the Son by the apostle John, to bring him into the light from the pit of clichés of ideologies. The poet, in Pasternak's vision, has to carry forward the message of love of the apostles. In one of the draft versions of the novel, trying to explain Zhivago's attitude towards Strelnikov, the writer appoints the creators of all times as direct descendants of the evangelists. It is not the heroes, the abstractions, the bombastic and empty concepts like *justice, truth, holiness* that have to make themselves heard through them, but simply the people, with their concrete lives, with everything most natural and most human that they have. "*How he always loved these people of conviction and action, these fanatics of revolution and religion! How he admired them, what a shame engulfed him, how without courage he seemed in front of them and how he never, ever set his mind to be like them and to follow them. Work would take another direction upon him. He did not love the naked justice, the naked truth, the naked holiness of the sky. And the voices of the evangelists and prophets would not have conquered him with their profoundness, if he had not recognized in them the voices of the Earth, the voices of the street, the voices of contemporaneity that the descendants of the teachers - the artists have expressed in all the centuries. Look whom he revered with all his sincerity, and not the heroes, and respected the perfection of the creation coming out of their imperfect hands beyond man's sterile self-perfection*"[51].

What Zhivago-Pasternak understood very well is that the "*last word of Christianity is not the Golgotha, is not death, but resurrection through the Golgotha*"[52]. The political mysticism, the Golgotha of communist ideology with her recent "god" who kills, only the "*Laws of human civilization were now forgotten*"[53] are pushed by the writer in the

[48] Dmitri Merejkovski, op. cit., p. 167.
[49] B. Pasternak, op.cit., pp. 146-147.
[50] Ibidem, p.25.
[51] Vezi Б. Пастернак, *ДокторЖиваго*, Москва, 1989, p. 11.
[52] Nikolai Berdiaev, *Un nou Ev Mediu*, Editura Paideia, București, 2000, p. 39.
[53] Boris Pasternak, *Doctorul Jivago*, lI, p. 119.

background. In the foreground we can see the "passions of Zhivago", as recorded by Pasternak in his novel, and the Book of Revelation, of the Truth in the last "chapter" - "*Poems by Yuri Zhivago*". Referring to the role played by the so atypical chapter 17 in the economy of Pasternak's model, Emil Iordache asserts that: "*...in the chaos and dynamism of contemporaneity, the Christian symbolism, meant to take to the reader the superior meaning of immediate events, finally puts things in order. In this regard, Pasternak's novel is set in the tradition of Russian prose of the XIX century, with its strong Christocentric orientation*"[54].

The profoundly Christian meaning of this cycle of poems concords with the message of one of the last letters written by the poet who, hospitalized following a heart attack, has an ever-clearer revelation about the meaning of his life and his artistic work: "*In the moment that seemed the last in life, more than ever before, I wanted to speak to God, to praise the seen, to observe it and to paint it. <<Lord, I whispered, I thank you that you lay the colours so densely and that you built life and death this way, that your language is music and greatness, that you made me an artist, and that my creation is your teaching, that all my life you prepared me for this night*>>"[55]. A being of the liturgy, the artist celebrates his own liturgy for all eternity. Like a skilled icon master, he paints with the colours of this world, "in the light of Transfiguration, a freshened-up reality, in which the enigmatic face of the Kingdom discreetly rejoices"[56].

BIBLIOGRAPHY

1. Berdiaev, Nicolai, *Împărăția spiritului și împărăția cezarului*, traducere, note și postfață de Ilie Gyursik

2. Berdiaev, Nicolai, *Un nou Ev Mediu*, traducere de Maria Vartic, Editura Paideia, București, 2001

3. Blaga, Lucian, *Hronicul şi cântecul vârstelor*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1998

4. Blaga, Lucian, *Religie și spirit*, Editura Dacia Traiană, 1942, Sibiu

5. Dobre, Aneta, Boris Pasternak, *Poezia prozei și proza poeziei*, Editura Universității București, 1997

6. Dobre, Aneta, *Teme și variațiuni*, Editura Universității București, 1984.

7. Evdokimov, Paul, *Arta icoanei. O teologie a frumuseții*, traducere de Grigore

8. Moga şi Petru Moga, Editura Meridiane, Bucureşti, 1992

9. Evdokimov, Paul, *Iubirea nebună a lui Dumnezeu*, traducere, prefață și note de Teodor Baconski, Editura Fundației Anastasia, București, 2009.

10. Iordache, Emil, *"În cartea sorții scrişi pe acelaşi rând"*, *Prefață* la Boris Pasternak, Doctorul Jivago, Editura Moldova, Iași, 1994.

11. Lotman, I.M., *Cultură și explozie*, traducere de George Ghețu și Justina Bandol, Editura Paralela 45, Pitești, 2004.

12. Merejkovski, Dmitri, *Evanghelia necunoscută*, traducere de Emil Iordache, Editura Contemporanul, București, 2012

13. Pasternak, Boris, *Doctorul Jivago*, traducere şi prefaţă de Emil Iordache, Editura Moldova, Iaşi, 1994

14. Pasternak, Boris, *Sub înaltă protecție*, traducere, postfață și note de Maria Dinescu, Editura Polirom, Iași, 2002

[54]Emil Iordache, *Prefață,* în Boris Pasternak, op. cit., I, pp. 11-12.
[55]*Письмо к Нине Табидзе*,1953, in БорисПастернакобискусстве, Moscova, 1990, p. 348.
[56] Paul Evdokimov, *Iubirea nebună a lui Dumnezeu*, ed. cit., p. 120.

15. Пастернак, Борис,*Стихотворенияипоемы*, Moscova, 1989
16. Rozanov, Vasili, *Apocalipsa timpului nostru*, traducere de Radu Părpăuță, Editura Institutul European, Iași, 1994
17. Șoptereanu, Virgil, *Gândirea filosofico-estetică și literatura*, Editura Universității București, 1995

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

MIRCEA ELIADE „NOAPTEA DE SÂNZIENE". THE AUTHOR'S TESTIMONY OF THE NOVEL'S GENESIS

Rodica Brad

Senior Lecturer, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Mircea Eliade was a writer who repeatedly confessed about his own creation, explaining each of his works. The effort of writing, in Paris, his novel "The Night of Sânziene", considered by himself to be his literary masterpiece, is impressive. The complex process of writing it is discussed in detail. The idea of this novel, generated by the symbolism of the traditional night of Sânziene, has deep significances in which Eliade discovers secret correspondences between the moments of his life.In "Fragments of a Journal" especially, but also in "Memoirs" and the volume of interviews "The Trial of the Labyrinth", Eliade offers plenty of details about the difficult writing process of the novel that he considers to be like a "war and peace" experience. He also distinguishes between the fantastic time from the beginning, the psychological time of the first chapters and the historical time of the end. The technique of the novel is similar to the one present in his fantastic short-stories, based on the covering of the mysteries in humble historical events. The search of Stefan is like an initiation of the hero in the powers of death and renovatio. The writer confesses he writes spontaneously, without plans, ignoring the development of the characters' evolution. This novel was intended to make Eliade visible in the West, as a work of great complexity and also to uncover the complexity of the previous novels.

Keywords: novel, confessions, journal notes, significances, context

Mircea Eliade a été un auteur qui a aimé s`exprimer au sujet de ses écrits, les commenter ou les expliquer, se proposant même des fois de conduire ses lecteurs dans le sens de ses propres points de vue. Ainsi, il s`est prononcé (des fois de manière répétée) sur sa création, en offrant pour presque tout écrit littéraire des éclaircissements, des explications, des accents critiques, des observations ou des mises en contexte, au plan de sa vie et de sa création. Ainsi nous retrouvons dans *Fragments d`un Journal*, *Mémoires* ou *L`épreuve du labyrinthe* de tels propos intéressants qui témoignent, en plus, des intuitions critiques évidentes de l`auteur Eliade.

De façon évidente, les commentaires les plus nombreux (et peut être aussi plus pertinents) sont faits au sujet de son roman favori, *La Nuit de la Saint-Jean*, considéré son chef-d`œuvre, que l`auteur a projeté comme roman total ou œuvre somme. Très impressionnant nous apparait ainsi l`effort qu`il a fait pour écrire ce roman durant sa période parisienne qui a été capitale pour lui, vu que le but primordial d`Eliade était à l`époque de s`imposer dans le monde scientifique français et européen.

En parcourant les notes du *Journal*, le lecteur comprend que le roman a coûté à Eliade énormément d`énergie et de temps. Nous voyons également que l`auteur est revenu pas mal de fois sur son texte pour l`améliorer, souvent mécontent de la qualité de son écriture. De nombreuses notes de journal expliquent donc le processus laborieux de rédaction de ce livre qu`il a écrit en roumain, (comme toute son œuvre littéraire d`ailleurs), parce qu`il n`a pas voulu abandonner (comme son ami Cioran) la langue roumaine qu`il a toujours considérée sa patrie dans l`exil. Voilà ce qu`il en dit dans *L`épreuve du labyrinthe* : « De temps en temps,

j`avais besoin de retrouver mes sources, ma terre natale. En exil, la terre natale, c`est la langue, le rêve. Alors j`écrivais des nouvelles »[1]. Pour pouvoir supporter l`exil, Eliade a décidé de continuer à rédiger en roumain ses écrits littéraires, malgré l`impératif d`écrire en une langue de circulation internationale : « je sentais bien que je ne pouvais pour l`instant publier ou écrire uniquement en roumain. Mais, en même temps, je vivais l`exil, et cet exil, pour moi, ce n`était pas tout à fait une rupture avec mon passé et la culture roumaine. »[2]. Les livres savants, il a décidé de les écrire en français : « je voulais écrire en un français exact et clair »[3].

Dans *Fragments d`un Journal*, Eliade insiste largement sur le symbolisme obsédant de la *Nuit de la Saint-Jean*. Plus précisément, le 21 juin 1949 Eliade note: « Le solstice d`été et la nuit de la Saint Jean gardent pour moi tout leur charme et tout leur prestige. *Il se passe quelque chose-* et ce jour me semble non seulement le plus long mais purement et simplement *autre* que celui d`hier et celui de demain. Naguère, au Portugal, j`avais imaginé une sorte de conte sur le miracle de la régénération et de la jeunesse éternelle acquises pendant une nuit de la Saint Jean. Imaginer, c`est peu dire. Plusieurs jours de suite j`ai vécu sous le charme de ce mystère. Je vivais dans l`attente: quelque chose devait se produire, se dévoiler pour moi. »[4]. Nous observons qu`Eliade envisage ce temps comme sacré, magique, différent essentiellement du temps profane.

L`idée du roman *La Nuit de la Saint Jean* s`est donc développée du symbolisme de la Nuit solsticiale qui l`a fait réfléchir et l`a conduit même à découvrir les correspondances entre les périodes de sa vie. C`est le sens de la note du *Journa*l du 5 juillet 1949: « Je me rappelle brusquement qu`il y a exactement vingt ans, sous les chaleurs étouffantes de Calcutta, j`écrivais le chapitre « Le Songe d`une nuit d`été » d`*Isabelle*. Le même rêvé solsticial, structuré différemment et se développant à d`autres niveaux se trouve aussi au centre de *La Nuit de la Saint –Jean*. Serait-ce une pure coïncidence? Le mythe et le symbole du solstice m`obsèdent depuis des années. J`avais oublié, cependant, qu`ils me poursuivaient depuis *Isabelle*. »[5]. Il est certain que les significations profondes qu`il a données à la nuit de la Saint Jean n`ont cessé de le hanter durant une longue période de temps. De même, le symbolisme fertile de cette nuit a été aussi traité par l`auteur dans son œuvre savante.

Il y a un symbolisme religieux dans la fête de la Saint Jean et un autre lié au solstice, à la plénitude de la nature en été, aux rites de fertilité. Pour le peuple roumain cette nuit est liée à une magie spéciale, vu que la nature se trouve au comble de ses possibilités germinatives. Après cette nuit, le temps tourne vers l`hiver, « les plantes régressent, le jour diminue ». La nuit de la Saint Jean représente donc une sorte de lieu géométrique de toutes les possibilités, l`heure où les ciels s`ouvrent rendant possible la sortie du temps, l`accès à un espace paradisiaque, marqué par l`accomplissement du cycle germinatif. C`est la problématique qui hantait Eliade, tout comme il l` avoue à Claude Henri Rocquet : « Je n`étais pas seulement intéressé par le symbolisme religieux du solstice, mais par les images et les thèmes du folklore roumain et européen. Cette nuit-là, le ciel s`entrouvre, on peut voir l`au-delà, on peut même disparaitre…Si quelqu`un a cette vision miraculeuse, il sort du temps, il sort de l`espace. Il vit un instant qui dure une éternité… »[6].La Saint Jean, continue Eliade, c`est le

[1]Mircea Eliade *L`épreuve du labyrinthe*, *Entretiens avec Claude Henri Rocquet*, Paris, Belfont, 1988, p. 107.
[2] Ibidem, p. 107-108.
[3]Ibidem, p. 106.
[4]Ibidem, p. 107.
[5]Mircea Eliade *Fragments d`un Journal*, traduit du roumain par Luc Badesco, NRF, Gallimard, tomes I-III ; tome I, 1973, p.110.
[6]Mircea Eliade *L`épreuve du labyrinthe*, *Entretiens avec Claude Henri Rocquet*, édition citée, p. 200

moment où le jour commence à décroitre, c`est le milieu de l`année qui signifie pour son héros Stéphane : « le milieu du temps : du temps de l`année, du temps de sa vie. La ligne de partage entre le monde historique et l`autre. »[7]. Si le temps où a lieu la rencontre de Ileana est sacré, fantastique, hors du temps historique, l`espace est également mythique, tout comme Eliade le précise : « La forêt où se perd Stéphane, c`est bien celle ou se perdit Dante : il s`y perd, ou, plutôt, il entre dans un autre monde de signification, tout en demeurant dans l`histoire.»[8].

Cette problématique du solstice qui rend possible la sortie du temps historique est superposée au fait d`aimer deux femmes en même temps : « Stéphane est obsédé par cette question : peut-on aimer, d`un même amour, deux femmes en même temps ? Il sent très bien que c`est impossible à l`homme tel que nous le connaissons. Mais d`un autre côté, il est obsédé par l`existence d`un monde où nos limites seraient dépassées. Il sait bien qu`il n`est pas un saint, pas même un homme religieux, mais il pense souvent à la sainteté : les saints, eux, sont capables d`aimer *tout le monde à la fois*. Cela vous explique la présence des deux femmes. »[9]. Aimer deux femmes en même temps correspond au fait d`abolir le temps historique et de changer aussi l`amour, observe Claude Henry Rocquet qu`Eliade approuve : « Aimer deux personnes, les aimer en même temps : il s'agit donc, à la fois, de changer l'amour et de changer le temps. […] Votre roman s'achève sur cette phrase : « il avait su que ce dernier instant, d'une infinie durée, lui suffirait » ; ce qui rappelle l'instant miraculeux de la nuit de la Saint Jean. Et, au-delà du temps historique, votre roman renvoie à un temps cosmique, un temps que les traditions nomment la « Grande Année»[10]. Longtemps après, plus précisément le 22 février 1953, Eliade trouve que la durée de l`action du roman était démesurée : «quelle mauvaise idée que d`étendre son action sur douze ans. Je me suis encombré d`une série de problèmes insolubles et, tout d`abord, « l`écoulement du temps ». Je voudrais le finir au plus tôt, pour m`attaquer à un autre roman à sujet limité dans le temps : quelques jours ou quelques semaines. Ce serait la seule façon de lui donner la densité que mérite, je le sens, toute action vraiment épique ».[11]

Dans son *Dictionnaire des symboles de l`œuvre de Mircea Eliade*, Doina Rusti remarque la multitude de fois où Eliade retourne dans des œuvres différentes aux croyances liées aux pouvoirs magiques de la nuit de la Saint Jean qui a pour lui, croit l`exégète, la signification d`une porte ouverte à l`infini. C`est le cas de la nouvelle *Les trois grâces* (où le docteur Tataru meurt dans la nuit de la Saint Jean), *Uniformes de général* (où le protagoniste sort du temps dans la même nuit magique) et *Dayan* où le personnage principal revient à la vie et trouve le chemin vers le paradis au milieu même de la vie tumultueuse de Bucarest. Dans son œuvre savante, Eliade explique le nom de la fête populaire par le nom de la déesse Diana, *Sancta Diana* qui a donné « Sânziana » en roumain. Sânziana dénomme aussi bien la fête que la plante jaune qui fleurit à ce temps, censée avoir des pouvoirs magiques. Il montre dans *De Zalmoxis à Gengis Han* que la vénération pour la déesse romaine a survécu à la romanisation de la Dacia et que ce nom a donné aussi le nom roumain de « zână » dont le sens est « fée ».

Eliade explique plus d`une fois sa manière d`écrire de la littérature dans ses écrits autobiographiques. Celle-ci est spontanée, basée sur une idée maitresse autour de laquelle l'auteur imagine un sujet destiné à un développement inconnu d`avance. Ainsi, souvent

[7]Ibidem, p. 200-201.
[8]Ibidem.
[99]Ibidem, p. 201.
[10]Ibidem, p. 202.
[11]Ibidem, p. 203.

l`auteur est surpris de découvrir telle ou telle signification à laquelle il n`avait pas pensé au début, de voir comment l`action prend un tempo accablant pour mener à une fin qui prend contour très tard. En effet, la fin du roman *La Nuit de la Saint-Jean* n`est qu` entrevue au début, car l`auteur se laisse aller au caprice de l`imagination, de l`heure et de ses propres intuitions. Dans *L`épreuve du labyrinthe*, l`auteur s`explique dans les termes suivants : « Je suis incapable de faire un plan. C'est toujours à partir d'une vision, d'un paysage ou d'un dialogue que l'œuvre germe. Je vois très bien le début, parfois la fin et, petit à petit, en travaillant, je découvre les événements et la trame du roman ou de la nouvelle».[12] Et, justement, l`exemple qu`il donne est celui de la rédaction du roman *La Nuit de la Saint-Jean*, traduite en français par Alain Guillermou sous le titre de *Forêt interdite* : « Pour *Forêt interdite*, la première image, ce fut le personnage principal. Il se promenait dans une forêt près de Bucarest, une heure avant le minuit de la Saint Jean. Dans cette forêt, il croise une voiture, puis, une jeune fille sans voiture. Cela c'était pour moi une énigme. Qui était cette fille ? Et pourquoi le promeneur cherchait-il une voiture près de la jeune fille ? Peu à peu, je sus qui était la jeune fille et toute son histoire. Mais tout avait commencé par une sorte de vision. J'ai vu cela comme lorsqu'on rêve. »[13]

Eliade déclare n`avoir découvert que plus tard la valeur initiatique des expériences traversées par Stéphane qui est témoin et agent de liaison pour toute cette période historique que la Roumanie a traversée après la seconde guerre, une sorte de descente aux enfers que l`auteur explique symboliquement le 26 mai 1953 : « Je me demande, cependant, si le lecteur comprendra ce rôle de *témoin* qu`a Stéphane; témoin dans le sens de Dante qui descend en Enfer, traverse le Purgatoire, monte au ciel, écoute, enregistre et comprend les messages. Il est fort probable que le lecteur sera déçu-comme je le suis d`une certaine façon moi-même - par le rôle effacé du personnage principal, Stéphane. Mais son destin de témoin et d`agent de liaison, Stéphane l`a contracté lui-même, contre ma volonté, contre la volonté de l`auteur. »[14]. Par cela même, le côté autobiographique est affirmé par l`auteur dans *Fragments d`un Journal*. L`auteur y éclaircit des détails fort intéressants sur le processus d`écriture de l`œuvre, sur les significations du solstice, sur la temporalité complexe du roman, ainsi que sur l`initiation que parcourt progressivement le héros principal, initiation qui est homologuée à une *renovatio*. La quête de la femme aimée, à travers les douze ans historiques écoulés n`est en fait que la quête de la mort qui approche par la voiture… Cependant, la fin n`est qu`entrevue, devinée, soumise au hasard. C`est en réfléchissant à tous ces aspects qu`Eliade écrit cette longue note du 26 juin 1954. Ainsi, à ce moment-ci, Eliade change les significations des actions de ses protagonistes: « Quand, il y a cinq ans, j`ai commencé à écrire *La Nuit de la Saint-Jean*, je ne connaissais que la fin. Je savais qu`après douze ans Stéphane retrouverait Ileana toujours dans une forêt et reconnaitrait la voiture qui (croyait-il) avait disparu ou aurait dû disparaitre dans la forêt de Băneasa, la nuit de la Saint-Jean, en 1936. Les douze ans constituaient, dans mon esprit, un cycle parfait, homologable aux cycles cosmiques (la Grande Année, etc.). Leurs retrouvailles en 1948 auraient dû racheter toutes leurs épreuves et leurs souffrances. Jusqu`au dernier moment, même après avoir commencé d`écrire le dernier chapitre, à mesure que je m`approchais de leur rencontre, dans la forêt de Royaumont, je croyais que cette rencontre signifierait et pour l`un et pour l`autre le commencement d`une « Vie nouvelle » (*renovatio*). La quête de Stéphane je l`avais homologuée a une quête initiatique. Retrouver Ileana signifiait l`accomplissement de l`initiation (l`affrontement victorieux de toutes « les preuves » et les épreuves « initiatiques ».

[12]Ibidem, p. 199.
[13]Ibidem.
[14]Mircea Eliade, *Fragments d`un Journal*, I, p 211.

Or, aujourd`hui, j`ai compris qu`il s`agissait d`autre chose: Stéphane était obsédé par « la voiture qui devait disparaitre à minuit », la voiture dans laquelle « Ileana aurait dû venir » en 1936, à Băneasa. Plus que son amour inexplicable pour Ileana (puisqu`il continuait d`aimer Ioana) ce qui parait étrange dans la rencontre de Băneasa c`est l`obsession de la voiture. Or tout s`explique si la voiture d`Ileana-réelle à Royaumont douze ans plus tard-est le berceau de leur mort. Ileana, comme je le crois aujourd`hui, ne l`aime plus. La quête de Stéphane était donc dans la recherche de la mort. Ileana parait être aujourd`hui ce qu`elle a été dès le début: un ange de la Mort (mais au début, sans *voiture réelle,* son vrai destin ne pouvait pas être perceptible). Les voitures ont une fonction archétypale dans le roman, et le lecteur averti remarquera que chaque fois qu`apparait l`image d`une voiture, il y a une « rupture de niveau », les destins se décident et deviennent perceptibles. Le symbolisme de la Mort s`est imposé à moi en écrivant le dernier chapitre. Je ne sais pas encore s`ils mourront tous les deux dans un accident, cette nuit-là-mais ce finale serait le seul plausible. Stéphane « a éclairci tous les mystères » (Mme Zissu, Partenie, etc.); au niveau anecdotique cette « saisie » du sage, qui est aussi sa pierre tombale (dans un certain sens la vie n`a plus de surprises pour lui); c`est un « mort vivant ». L`existence historique de Stéphane n`aurait plus de sens sans Ileana, à partir du moment où il a réussi à la retrouver. Et s`il a l`impression que Ileana ne l`aime plus, il ne lui reste plus rien à faire, ici, dans le monde. Il se peut cependant qu`au dernier moment une autre solution s`impose à moi, je ne sais pas laquelle. Car le symbolisme de la mort permet *tout*: une extinction ou une régénération, un véritable *incipit vita nova.* Je verrai. »[15].

Le 6 août 1951 Eliade note dans *Fragments d`un Journal* qu`il voyait son roman comme une fresque historique, semblable au roman *LaGuerre et la paix* : « je le vois non seulement comme un roman, mais aussi comme une fresque historique. Un peu comme *La Guerre et la paix* […]. Ce roman dont l`action s`étend sur dix ans est aussi, dans un certain sens, une fresque-mais son centre de gravité est ailleurs : dans les différentes conceptions du temps qui assument les principaux personnages […]. Je pense que l`on remarquera le passage du « temps fantastique » du début (la rencontre dans la forêt) au « temps psychologique » des premiers chapitres et, de plus en plus despotiquement, au « temps historique » de la fin. Le final - le solstice 1948 - ramène Ştefan au temps fantastique de l`enfance, entrevu comme dans le brouillard dans la Forêt Băneasa »[16].

Le 27 juin 1949 Eliade note dans *Fragments d`un Journal* l`état de grâce où le mit le commencement du roman et précise qu`il n`en voyait, au début, que le commencement et la fin : « Toute la journée d`aujourd`hui en état de grâce. Je « vois » le début et la fin du roman. Je sais seulement et assez vaguement ce qui se passera entre le début (1936-1937) et la fin (1948-1949). Douze années de vie roumaine. Je voudrais utiliser ce que j`ai vu moi-même et entendu des autres, mais me laisser surtout porter par l`imagination afin de retrouver, comme dans un rêve, cette époque paradisiaque du Bucarest de ma jeunesse. J`attaque le premier chapitre. J`écris trois pages. Désespéré d`aller si vite. Le crayon court sur le papier. Ne voulant pas dépasser six cents pages, je dois trouver une cadence lente, une prose dense. »[17]Il est notoire qu`à l`époque de l`écriture du roman, Eliade écrivait au *Chamanisme* et il se plaint du fait que la distribution du temps physique entre les deux œuvres était difficile.

Le 28 juin 1949 Eliade a la révélation de pouvoir intégrer dans le roman des chapitres de l`*Apocalypse*, œuvre commencée en 1942 et abandonnée deux ans après : « en me rendant au musée Guimet, je découvre comment je pourrais intégrer à *la Nuit de la Saint-Jean* (c`est à

[15] Mircea Eliade, *Fragments d`un Journal*, p 219-220.
[16]Ibidem, p. 151.
[17]Ibidem, p. 108-109.

dire de mon nouveau roman) une bonne partie de l`*Apocalyps*e, c`est à dire tous les épisodes significatifs. ». Ensuite, il pense renoncer à des épisodes entiers consacrés à Vădastra : « Je renonce à la première partie: Vădastra au lycée et à l`Université. La rencontre avec Stéphane possible uniquement à cause de la contiguïté de leurs chambres d`hôtel. (J`utiliserais en partie ma propre expérience […]. Je me débarrasse ainsi d`un « york in progres » qui m`obsédait depuis plusieurs années. Je sauve au moins cent ou cent vingt pages des trois cents déjà écrites. »[18]

Le 3 juillet 1949 Eliade interrompt le travail au *Chamanisme* pour donner priorité au roman: « J`ai interrompu le livre sur le chamanisme pour donner tout mon temps à *La Nuit de la Saint Jean*. […]. Satisfait de mon travail. Plus de trente grandes pages. J`adopte la technique des *Houligans* que Mihail Sebastian aimait tant: des scènes concentrées, presque des fragments. C`est la seule façon de pouvoir couvrir douze ans en sept ou huit cents pages. Il faut éviter de me laisser entrainer par des bouts de dialogue ayant un « sens philosophique ». Faire l`effort de paraitre médiocre, en passant à côté des « grands sujets » sans les approfondir. Autrement, il me faudrait deux mille pages. »[19]

Le 13 septembre 1949, après avoir continué d`écrire au roman pendant un voyage fait à Capri, Eliade s`avère mécontent du résultat : « J`ai essayé de corriger le roman. Cela va, mais difficilement. Il me semble beaucoup moins bon que je ne m`attendais. » Et il pense immédiatement après à une signification entrevue dans sa vie personnelle : « Mais cette impression pourrait signifier, j`en ai peur, autre chose, elle pourrait être le signal de mon détachement de la littérature. »[20]. La correction de la première partie du roman s`achève le 27 octobre et l`auteur se déclare assez satisfait du résultat: « Aujourd`hui j`ai commencé la correction de la copie dactylographiée. Assez satisfait. Il va falloir récrire les dix premières pages. »[21] Cette réussite le fait réfléchir à son art romanesque basé sur l`improvisation et la spontanéité : « J`ai réfléchi, ces derniers jours, à « l`art du roman ». Tant que je continuerai à écrire comme je l`ai fait, je n`ai aucune chance. Moi, quand je vois un roman dans ses grandes lignes (plus précisément quand je vois le début et le personnage principal) je me mets à l`écrire. Et le roman se fait à mesure que j`avance dans sa rédaction. De là, surtout dans mes anciens romans, des hésitations, une certaine inconstance-et beaucoup de remplissages. J`improvise chaque soir ce que je dois écrire pendant la nuit. Il m`arrive de commencer un chapitre sans savoir ce qui se passera, ni quels personnages interviendront etc. »[22] Et il continue la note insistant sur la valeur d`authenticité de son texte, valeur à laquelle il n`a jamais renoncé, en dépit des défaillances techniques : « Si j`avais la patience d`écrire un roman deux fois, ou à passer deux heures à le filmer mentalement, à découper et monter les épisodes les plus significatifs, les plus intenses, je deviendrai peut être moi aussi un « vrai » romancier. Mais, comme pour mes cours ou conférences, je ne suis « inspiré » que lorsque je vois une chose pour la première fois. Tout ce qui est réfléchi, filtré, révisé, me semble artificiel. Il faudra que je me débarrasse de ce reste d`immaturité, de cette superstition, de « l`authenticité » à tout prix. »[23]. Le 31 octobre Eliade déclare être conscient de la nécessité de récrire, en renonçant de se laisser porter par l`inspiration : « J`ai travaillé peu et mal au roman. Mais j`ai réussi à voir clair dans certaines scènes. Et, ce qui est plus important, j`ai vu où réside le danger et comment me défendre. Je ne dois plus, en aucun cas, écrire au hasard-

[18]Ibidem, p. 109.
[19]Ibidem, p. 109-110.
[20]Ibidem; p. 111.
[21]Ibidem, p. 114.
[22]Ibidem
[23]Ibidem p. 115

épisodes et fragments-porté par mon « inspiration ». Si j`étais un écrivain qui se respecte, je devrais refaire tout ce que j`ai écrit. »[24].

Le 2 décembre 1950 Eliade relate la discussion qu`il a eue avec le traducteur de son roman en allemand de l`opinion duquel il était très intéressé : « Spaltmann me donne ses impressions sur les trois cent soixante premières pages dactylographiées. Il semble content-mais pas enthousiasmé. Il remarque, à juste titre, que le personnage le plus réussi, c`est Vădastra. Je lui réponds immédiatement pourquoi: je l`ai pris tout fait dans *Apocalypse* et je lui ai accordé à lui tout seul presque un tiers de ces trois cent soixante pages. »[25].

Le 28 octobre 1950 Eliade note son regret que ses études scientifiques lui occupent tout son temps: « Je ne me rends pas encore compte si et quand je pourrais revenir au roman [...] au lieu de me consacrer exclusivement à mes maitres livres, et en tout premier lieu au roman, je ne m`occupe que des conférences, études et articles. »[26]. Le 2 avril 1951, Eliade se demande comment faire pour ne pas être long : « Je rentre chez moi en pensant à mon roman. Bien des passages me semblent détonner. Et je ne cesse de me demander: comment faire pour écrire naturellement, simplement, avec vraisemblance des choses aussi sublimes que l`écoulement du temps, l`amour, le miracle des hasards. Et sans avoir recours aux deux mille pages auxquelles avait droit Tolstoï?[27] Le 12 juin 1951 Eliade note avoir finalement connu son traducteur : « Je fais aujourd`hui la connaissance de Gunther Spaltmann, mon traducteur […]. Il a des répliques inattendues, d`immenses lectures et beaucoup d`humour. Apres une correspondance qui a duré cinq ans, après avoir lu presque tous mes livres (il en a traduit dix), nous avons beaucoup de choses a nous dire. Mais moi je le provoque dès le début: le roman. Ses réserves sont exactement les miennes. Il me suggère une issue: commencer le roman avec Vădastra. Mais toute la clé du roman est dans la rencontre de la soirée de la Saint -Jean dans une forêt. Il me dit que je devrais me consacrer désormais à la littérature. Je me suis déjà assez attardé dans la science. Et après avoir lu dans les lignes de ma main, il ajoute: vous devriez vous dépêcher. Si pendant les quelques années qui viennent, je ne réussis pas à renouer les fils qui s`ourdissent dans mon « subconscient », je risque de perdre a jamais le don de l`imagination. Je resterai lucide, critique, philosophe jusqu`à la fin de ma vie »[28]croit-il encore.

Le 19 juin 1951 Eliade parle d`un grand changement de technique dans le sens de rétrécir certains épisodes afin de « sauver » esthétiquement son roman : « Je me suis torturé, toute cette semaine, pour « sauver » le roman. J`étais souvent désespéré: tout me semblait irrémédiablement médiocre, factice, de mauvais goût. Mais je pense avoir trouvé ou être en train de trouver une solution : renoncer aux événements peu croyables et à l`atmosphère de féerie des premières pages, et les présenter comme un désir de Stéphane. Resserrer ensuite toute l`action. Les cinq cents pages déjà écrites devraient être réduites de moitié. Et, comme je l`ai déjà commencé d`ailleurs, je dois donner de l`épaisseur, en les plongeant dans le concret, aux personnages principaux, très vaporeux, trop cérébraux dans la première rédaction. »[29] C`est dans ces conditions qu`il réécrit le commencement du roman, ce qui le plonge dans la tristesse car il pense devoir refaire tous les épisodes précédant l`entrée de Vădastra dans l`action du roman. Ainsi, le 24 juin, Eliade note : « Après deux ou trois tentatives, j`ai réussi à écrire le début du roman. Il va falloir récrire la moitié du manuscrit.

[24]Ibidem .
[25]Ibidem, p. 117.
[26]Ibidem, p.135.
[27]Ibidem, p. 140.
[28]Ibidem, p. 148.
[29]Ibidem, p. 149.

C`est à dire tout ce qui n`a pas rapport à Vădastra. C`est bizarre. Dès que je me mets à écrire au roman, je suis envahi, doucement, par une incompréhensible tristesse qui, finalement, me tarit. »[30].

Le16 janvier 1952, Eliade note sa sensation surprenante d`écrire à un autre roman avant d`en finir la première partie : « Je finis aujourd`hui de corriger le chapitre VII (Londres) et de remanier quelques pages qui me semblaient encore incertaines. J`arrive donc exactement au même point de la narration où je me trouvais en août 1949, à Capri. Je crois donc pouvoir affirmer avoir écrit un autre roman.».[31] Le 21 janvier 1952 Eliade déclare « voir » déjà l`articulation de la deuxième partie du roman : « Apparemment, je travaille toute la journée au roman-en réalité quelques heures seulement. Je ne suis pas dans une période d` « inspiration ». J'écris lentement et je m`interromps plusieurs fois à chaque page. J`avance péniblement. Je « vois » cependant, très clairement l`articulation de la deuxième partie. Je suis maintenant au milieu du chapitre VIII. La première partie aura neuf chapitres. »[32].

Le 9 février1952 Eliade réfléchit au symbolisme mystérieux de la voiture entrevue dans la nuit de la Saint Jean : « J`ai terminé, enfin, le « prologue ». Je pense en avoir écrit, pendant cette dernière semaine, quatre ou cinq versions-sans parler de celles, innombrables tentées cet été et qui ne me contentaient pas. Immenses difficultés pour créer « l`atmosphère »: je dois éviter, à tout prix, la féerie ou le fantastique du serpent, sans sacrifier cependant, l`élément impondérable, absurde, « prédestiné », qui y était impliqué, (plus précisément camouflé) dans « la voiture qui devait disparaitre à minuit » et à laquelle je ne pouvais absolument pas renoncer. Le destin, le temps, les révélations, tout est « suggéré » dans mon roman par la présence plus ou moins réelle d`une voiture. »[33]. Le 1 mars l`auteur avoue qu`il a perdu du temps précieux pour attendre l`opinion de quelques lecteurs importants tels Spaltmann, Vona et Monica Lovinescu : « Je n`ai eu ni l`envie, ni le temps de commencer la deuxième partie du roman. J`ai perdu dix jours à attendre les commentaires des premiers lecteurs : Spaltmann, Vona, Monique Lovinesco. Ce n`est qu`aujourd`hui que je les ai reçus. De la lettre de Vona je ne peux pas me rendre compte si le roman est réussi ou pas »[34]. Il note l`essentiel de ces opinions critiques le 13 mars : « Commentaires encourageants des premiers lecteurs surtout de Vona, Monique et Ierunca. Ce dernier enthousiasmé par Stéphane et la fin de la première partie mais non intéressé par Vădastra qui lui semble purement et simplement une réussite « épique » dépourvue de « signes ». Et il me demande toujours : « N`est-ce pas que Stéphane et Ileana ne se rencontreront plus dans ce *monde?* »[35] Le 20 mars Eliade se rend compte que sa méthode romanesque correspond aux propos de Roger Martin du Gard sur Gide (*Les Faux monnayeurs*) qu`il insère dans la note : « Il se refuse à s`assurer d`un plan établi. Il ne sait pas lui-même où il va, ni très bien où il veut aller. Il écrit d`impulsion, selon les caprices de l`heure. Au milieu d`un chapitre, pour corser la scène, parfois simplement pour placer une réplique savoureuse, il inventera un nouveau personnage, auquel il n`avait encore jamais songé, dont la silhouette soudaine se dessine et le tente, mais dont il ne sait encore rien, ni ce qu`il vient faire dans l`histoire, ni même s`il lui trouvera un rôle à jouer. C`est comme si j`avais décrit moi-même ma « malheureuse « méthode d`écrire un roman. Quand j`ai commencé *La Nuit de la Saint-Jean*, je savais seulement ceci : Stéphane aimera deux femmes, il passera toute sa vie à essayer de

[30]Ibidem.
[31]Ibidem, p. 169.
[32]Ibidem, p. 170.
[33]Ibidem, p. 171.
[34]Ibidem, p. 172.
[35]Ibidem, p. 172.

comprendre le mystère qui se cache dans son cas et surtout d`assumer cette situation dans l`espoir que « quelque chose lui sera révélée » et acquerra ainsi un autre mode (plénier, glorieux) d`existence. Les autres personnages apparaissent un peu au hasard. »[36]. Et il continue notant que : « C`est seulement en commençant la deuxième partie que je puis dire que je sais ce que je veux, je sais au moins, en gros, ce qui arrivera et l`ordre dans lequel les choses arriveront »[37]. Le 29 mars 1952 Eliade pense à faire une comparaison entre son roman *Retour du paradis* et *La Nuit de la Saint -Jean* : « De retour de Berlin, en 1934 « par un jour clair et doré de septembre, j`ai « vu » un roman : deux hommes s`étaient aimés dans leur première jeunesse (vers 1910-1912), ils s`étaient mariés, chacun de son côté, plus ou moins résignés, ils avaient eu des enfants etc. ensuite, vers quarante, quarante-cinq ans, ils redeviennent libres, se rencontrent par hasard et retrouvent l`amour et la béatitude perdue de leur jeunesse. Entre-temps, il y avait eu la guerre, la récupération des provinces et tout ce qui s`ensuivit. En y réfléchissant bien *La Nuit de la Saint-Jean*, telle que je l`ai vue en juin 1949, c`est le même roman de 1934, mais à cette différence près que l`histoire commence un quart de siècle plus tard. Le problème fondamental reste : les retrouvailles après une longue séparation. Il y a, naturellement, l`amour de Stéphane pour deux femmes (thème du *Retour du Paradis*). Ensuite le roman changeait à mesure qu`il était écrit. »[38].

Une autre note du 6 avril rend les propos de Victor Hugo dans lesquels Eliade voit la métaphysique latente de son roman *La Nuit de la Saint -Jean* : « Je trouve cette note prodigieuse de Victor Hugo : « La nature, qui met sur l`invisible le masque du visible, est une apparence corrigée par une transparence » qu`il commente de la manière suivante : « En un certain sens, c`est une formule qui anticipe toute la métaphysique latente de *La Nuit de la Saint- Jean.* »[39]. Le roman continue d`avancer très lentement et Eliade se plaint de manque de rendement littéraire le 13 janvier : « Tant de jours dépensés à écrire une page. J`ai transcrit le premier chapitre. Je suis assez avancé dans le deuxième chapitre, mais je me demande si je réussis à lui donner l`intensité souhaitable. Quelques fois, j`étais tenté d`y renoncer et de me remettre à la deuxième édition du *Yoga* qu`attend Payot. Mais je m`obstine. »[40].

Le 25 janvier 1953 Eliade est content d`avoir fini le deuxième chapitre et commence le troisième : Le 7 février déplore la mort du personnage féminin Catalina : « Dans le chapitre III a lieu la mort de Cataline. Cette jeune fille m`était devenue très chère. Quand je l`avais conçue pendant l`été 1949, elle avait un rôle effacé et elle était insupportable. Mais, petit à petit, je lui ai découvert une âme admirable. Dommage qu`elle n'ait pas eu de chance. Je regrette d`avoir choisi pour elle la vie et surtout la mort qu`elle aura dans le roman. J`aurai pu écrire un autre livre rien qu`avec ses mélancolies et ses rêveries.»[41].

La traduction en français du roman (réalisée par Guillermou) le déçoit : « très tôt le désespoir m`accable. J`ai l`impression que *La Nuit de la Saint-Jean* perd cent pour cent à la traduction. Plus précisément, la traduction met dans une lumière trop crue les naïvetés et les imperfections du livre. »[42]

Les trois derniers chapitres posent eux aussi pas mal de problèmes, mais Eliade est content du rythme endiablé que prend l`action au chapitre V. Ainsi, il écrit le 5 mai : « J`ai écrit une douzaine de pages du chapitre V. Ce n`est pas la version définitive parce que j`ai

[36]Ibidem, p. 172-173.
[37]Ibidem, p. 172.
[38]Ibidem, p. 174.
[39]Ibidem.
[40]Ibidem, p. 200.
[41]Ibidem, p. 201.
[42]Ibidem.

sauté les descriptions pour esquisser uniquement les articulations entre les scènes etc. en me limitant à l`essentiel. Assez satisfait : ce chapitre aura un tempo endiablé. »[43]. Plus tard, le 23 mai Eliade est content du fait que Spaltmann apprécie le chapitre IV, qu`il considère le plus réussi de la deuxième partie.

Le roman est achevé le 7 juillet 1954 et l`événement est noté avec précision par l`auteur : « Ce matin à 11 heures trente-cinq j`ai fini d`écrire et de transcrire la dernière page. Le roman est terminé. J`ai écrit, les derniers jours, en luttant contre la tristesse, mais aussi contre une oppression presque physique. Il m`a été impossible de m`opposer au destin qui avait décidé depuis longtemps et à mon insu, de perdre Stéphane et Ileana, cette nuit de la Saint- Jean, 1948, quelque part sur une route qui menait à Lausanne. J`ai écrit dans un état de tension perpétuelle-et le temps même semblait refléter ma tempête intérieure: coups de tonnerre, orages, pluie rapide, froide d`automne se succédaient sans interruption. Je ne réussis pas à me réjouir d`avoir terminé ce livre. »[44].

Le 21 juin 1959 Eliade note une discussion au sujet du roman entre des amis proches à lui, étant surpris de découvrir que c`était toujours durant la nuit de la Saint Jean : « René et Delia Laforgue nous invitent à diner sur le Bateau Mouche. Il y a dix ans que nous souhaitions-Christinel et moi-faire cette promenade. Nous en sommes heureux. Délia me parle de *Forêt interdite* qu`elle a lu deux fois. Elle me demande pourquoi j`ai éprouvé le besoin du « double ». Ne sachant quoi lui dire, je réponds un peu à côté, en rappelant que cette histoire du « double » m`avait mis à la torture, et que je n`ai respiré enfin, que lorsque j`eus tué Partenie; c`est alors qu`intervint René: le double c`est le super ego. Par conséquent, j`ai tué le super ego, etc. » Et le commentaire d`Eliade : « Curieuse rencontre que celle qui nous amène à discuter de ce roman dans la nuit de la Saint Jean, en faisant cette promenade en bateau à laquelle je rêvais depuis dix ans, et dix ans, ou peu s`en faut, après que j`ai décidé d`écrire ce livre. »[45]. En juin 1954 Eliade note sa lecture de la traduction du roman par Alain Guillermou et semble effrayé des dimensions du roman : « Guillermou a fini la traduction de la première partie et Christinel la tape nuit et jour [..]. Nous sommes épouvantés tous les deux par les dimensions du roman. Qui le lira ? Qui l`achètera? »[46].

Il est évident que ces notes insérées par Eliade dans ses écrits à caractère autobiographique nous permettent d`entrer dans le laboratoire de création de l`auteur et qu`elles éclaircissent les aspects les plus mystérieux du processus de création du roman. Certaines de ses intuitions ont été validées par le temps. Ainsi, les ambitions avouées en 1951 dans *Fragments d`un Journal* se sont avérées, en fait, car le roman a consacré Eliade comme romancier important en Occident, en lui donnant la notoriété à laquelle l`auteur aspirait à ce temps-là : « S`il m`est donné d`être reconnu un jour comme romancier en Occident, il m`est beaucoup plus normal que je sois révélé par une œuvre de la maturité, c`est à dire *La Nuit de Saint Jean*. Seul un tel livre-au cas où il aurait la chance d`être lu par les cent ou deux cents lecteurs et critiques dont je respecte l`opinion-réussira à sauver, c`est à dire à dévoiler la signification de toutes les expériences romanesques qui l`ont précédé »[47].

BIBLIOGRAPHY

[43]Ibidem, p. 207.
[44]Ibidem, p. 221.
[45]Ibidem, p. 275-276.
[46]Ibidem, p. 218.
[47]Ibidem, p.167.

Mircea Eliade, *Fragments d`un Journal*, traduit du roumain par Luc Bădesco, NRF, Gallimard, tomes I-III.
Mircea Eliade, *L`épreuve du labyrinthe*, *Entretiens avec Claude Henri Rocquet*, Paris, Belfont, 1988.

Mircea Eliade, *Mémoire. 1, Les promesses de l'équinoxe:* (1907-1937), Gallimard, 1980.

Mémoire II Les Moissons du solstice (1937-1960) trad. du roumain par Alain Paruit, Collection Du monde entier, Gallimard, 1988.

Doina Rusti, *Dicţionar de simboluri din opera lui Mircea Eliade*, Bucarest, Editura Coresi, 1991.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

LARKIN'S MASKS: THE ANXIETY OF BAKHTIN'S INFLUENCE

Edith-Hilde Kaiter

Lecturer, PhD, "Mircea cel Bătrân" Academy of Constanța

Abstract:In 1985, when Philip Larkin died, his reputation as a writer was secure because his intention was to write a "less deceived" poetry which would break away from prevailing poetic trends. His poetry was perceived to be ironic, but also decent and tolerant; poetry and traits of his personality seem unusually compact and his idea of poetry was realism mixed with irony.
The purpose of the hereby paper is to present Larkin's ability to hide himself behind various masks. More, his "selves" build a function of the way language appears in his poetry and his work represents a striking instance of Mihail Bakhtin's description of dialogic discourse. As a final remark, Larkin's poems seem not to have been written as a confession; they try to represent the efforts to achieve self-definition.

Keywords: masks, self-revealing, self-protective, drama, selves.

The few visitors to Philip Larkin's flat in 32 Pearson Park, Hull, as Harry Chambers wrote in 'Meeting Philip Larkin', where Larkin lived for eighteen years, were able to notice in his bathroom a montage 'juxtaposing Blake's "Union of Body and Soul" with a Punch-type cartoon of the front and back legs of a pantomime horse pulling in opposite directions against one another and said "Ah, at last I've found you!"1 For an intensely private man, Larkin was strangely willing to offer public portraits of himself, however self-parodingly laconic. The most public revelations of his self-protecting privacy are, of course, his poems. The pursed-up bachelor in 'Spring', the cynically debunking revenant of 'I remember, I remember', the sniggering agnostic of 'Church Going', the rootless, childless, provincial librarian, the nostalgic elegist, are masks behind which the reader is invited to discover aspects of the poet's own identity. But the intention is not to analyze Larkin's personality in his rhetorical constructions of his poems and the ways in which they aspire to things 'out of reach'. His poems are attempts to occupy the imaginative space of 'somewhere you are not' and are ultimately concerned with existential questions of identity, choice and chance, isolation and communality.

Larkin is a more adventurous, challenging and provocatively 'modern' writer than some of his critics and some of his admirers said:

Larkin's bathroom collage identifies the conflicts from which his poetry emerged the visionary integration of the spiritual and corporeal mockingly juxtaposed with the comic disintegration of the pantomime horse. Every impulse in Larkin was met and matched by its opposite, and the collage reveals the fundamental collision in Larkin which determined the nature of his work. In his poetry we find expressed a lifelong argument between the artist and the philistine, between aspiring aestheticism (represented by Blake) and the iconoclastic mockery of the cartoon. Larkin's work is very far removed from 'genteel bellyaching' and provincial unadventurousness.2

[1] Stephen Regan, *Philip Larkin, Contemporary Critical Essay*, Macmillan Press, London, 1997, p. 221.
[2] Stephen Regan, *Philip Larkin, Contemporary Critical Essay*, Macmillan Press, London, 1997, p. 212.

It seems that two powerful forces in Larkin: the passionate desire to live his life, being devoted just to writing, and the fury of having that desire thwarted. DJ. Enright noted that Larkin "doesn't altogether trust poetry, not even his own."3

Anthony Thwaite assembled a Collected Poems in 1988, putting together published poems, printing some of the longer fragments from Larkin's manuscripts and making a selection from the unpublished poems Larkin wrote before The North Ship and The Less Deceived. All of a sudden, this offered a different impression of Larkin from the one he had carefully 'cultivated'. He was revealed as having written much more than he had assumed, with nearly eighty unfamiliar poems appearing in addition to the ones already published. In his review of the Collected Poems, regarding Larkin's "If, My Darling", Blake Morrison said: It's the first poem in which Larkin shows signs of dramatizing himself... Once he could wear his defeat like an overcoat, not hide beneath it, Larkin was away, […] what we have should be enough to ensure that Larkin will never again be patronized as a dried-up toad squatting on modernism, but be seen as an original obsessive, deep-feeling poet who consistently refused the consolations of conventional belief.4

But not only are his poems important for somebody to create an idea about Larkin's 'writing world'. Even his letters are part of his personality as a writer. Andrew Motion's biography, published shortly after the letters, revealed more from Larkin's way of thinking, not only in his relationships with women, but in the strategies by which he presented himself to the world. Ian Hamilton noticed that: the Larkin 'revealed' in the letters had been before us all the time in the poems, but these were usually so well judged, as dramas or confessions, that we could speak also of a Larkinesque 'persona'- a self-projection that might in part be a disguise.5

Hamilton returns the reader to the problem of Larkin's 'masks' and to the rhetorical strategies which make his poems 'simultaneously self-revealing and self-protective.'

'Posterity' is a poem in which Larkin can pretend to build his own epitaph. Its joke is that the poem's speaker is said to be an uncomprehending American biographer and this American will have to tolerate the Englishman, boring as a matter of fact. The point of the poem seems to give the feeling that the American understood everything wrong. But, in fact, this is what makes the poem 'sentimental, smug and vain, and the poem simply does not leave its speaker with that kind of triumph.'6

'Self's the Man' seems to be an attack on the idea of marriage by a relieved bachelor who suddenly confesses to uncertainty. But the real confession in the poem is the smugness in arguing that 'Self's the Man' for everybody. This makes the critics to consider Larkin's poems, in a simple way, as being multivocal. They always seem to have an 'I' who addresses a 'you', thus relying on the condition of the speech-acts and they are 'performative' in being built with an explicit consciousness of the impression which they are creating; their 'voices' seem to express attitudes sometimes ecstatic (as in 'Solar' and 'Water') and often mocking, and frequently epigrammatic in following the philosophical 'truth'. Even at their most declarative moment (as in their use of coarse language), the poems 'carry a highly self-conscious rhetorical persuasiveness.'7

The English philosopher J.L. Austin thought of all language as 'performative', this meaning not so much involved in making statements as in asking gestures of intention and

[3] Ibid.
[4] Stephen Regan, *Philip Larkin, Contemporary Critical Essay*, Macmillan Press, London, 1997, p. 213.
[5]Ibid., p. 214.
[6]Ibid., p. 215.
[7] Ibid.

producing calculated effects. Terry Eagelton, in his Literary Theory: An Introduction from 1983, paraphrases: Literature may appear to be describing the world, and sometimes actually does so, but its real function is performative: it uses language within certain conventions in order to bring about certain effects in a reader. It achieves something in the saying: it is language as a kind of material practice in itself, discourse as social action.8

Or, in Larkin's case, the discourse seems to be social interaction. The personae or 'masks' by which Larkin's attitudes evolve from his command of idiom, often of caricature: the landlady's chatter in 'Mr. Bleaney', [..] the academic's complacent hypocrisies in 'Naturally the Foundation will Bear Your Expenses', his biographer Americanism and finally the whole argot of advertising imagery.9

'Populated' by social types and embodiments of stereotypical attitudes, Larkin's place in foreground the metonymic aspect of language, the capacity to suggest the whole by the representative part. They seem to be the speech-acts, somehow dramatised, of a speaker, who trying to take part in, succeeds in dealing with the drama of Larkin's poems. George Watson, in his British Literature since 1945, defined in terms which would suit better to Larkin, what it appears to be the 'eccentric stance' in poetry:

It arises out of a highly insular tradition of conversation: amusingly semi-earned talk, richly allusive, vivified by a speaker into social performance – the British, as foreigners often remark, tending to be actors, or at least mimics and by a speaker conscious of himself as a character and eager to impart that consciousness to others, whether as entertainment, self-defensive deceit, or both…10

As a remark, in an interview, Larkin once said about his poems: Don't judge me by them. Some are better than me, but I add up to more than they do.11

As a matter of fact, Larkin's 'selves' build a function of the way language appears in Larkin's poetry and his work represents a striking instance of Mikhail Bakhtin's description of dialogic discourse. Bakhtin's idea was to evolve a poetics of the novel which would account for its historical rise to pre-eminence as a genre, but the terms and conceptions he used offer a helpful approach to Larkin, especially when Larkin gave up writing novels and began to write the poems.

David Lodge explained that for Bakhtin the literary discourse is rather performative and that a word is not so much a two-sided sign as, in Bakhtin words,a two-sided act. ..It is determined equally by whose word it is and for whom it is meant... A word is territory shared by both addresser and addressee, by the speaker and his interlocutor.12

For Bakhtin, the 'multivocal polyphony' is the medium of the novel (Larkin's poetry will nevertheless claim this polyphony to a certain extent):

Herein lies the profound distinction between prose style and poetic style...for the prose artist the world is full of other people's words, among which he must orient himself and whose speech characteristics he must be able to perceive with a very keen ear. He must introduce them into the plane of his own discourse, but in such a way that this plane is not destroyed. He works with a very rich verbal palette. 13

[8]Ibid., p. 215.
[9]Ibid., p. 216.
[10] Ibid.
[11] Ibid.
[12] David Lodge,*After Bakhtin: Essays on Fictions and Criticism*, London, 1990, p. 90.
[13]Ibid., p. 91.

Moreover, the use of direct speech in Larkin's poems functions in the way described by Lodge:Characters, and the persona of the authorial narrator...are constituted not simply by their own linguistic registers or idiolects, but by the discourses they quote and allude to.

A corollary of Bakhtin's insight is that language which in itself is flat, banal, clichéd and generally automatised can become vividly expressive when mimicked, heightened, stylised, parodied and played off against other kinds of language in the polyphonic discourse of the novel.14

Lodge shows how Bakhtin came to doubt that any literary text could be purely 'monologic' and to conclude that all literary discourse is to some extent inherently dialogic. He quotes this fragment from Larkin:

Doesn't the author always find himself outside of language in its capacity as the material of the literary work? Isn't every writer (even the purest lyric poet) always a 'playwright' insofar as he distributes all the discourses among alien voices, including that of the 'image of the author' (as well as the author's other personae)? It may be that every single-voice and nonobjectal discourse is naive and inappropriate to authentic creation. The authentically creative voice can only be a second voice in the discourse. Only the second voice – pure relation, can remain nonobjectal to the end and cast no substantial and phenomenon shadow. The writer is a person who knows how to work language while remaining outside of it, he has the gift of indirect speech.15

In this case, the development of Larkin's poetry can be seen asthe progress towards manipulating language while remaining outside of it, when the embarrassed aestheticism of the early lyrics gives way to the dramatisation of unaesthetic experience.16

Bakhtin's remarks are useful because they distinguish between the writer and what he writes by reminding the readers the 'materiality' of the world in which the writer lives. Moreover, they offer an approach to Larkin's poems which begins to get the reader away from Larkin's criticism which presents his themes (love, time, death) or analyses his poetic style in terms of its 'faithfully mimetic representation of an unmediated 'reality.'"17 Bakhtin's remarks make the reader focus on Larkin's rhetoric, on the ways in which his poems build themselves as speech-acts in order to persuade the reader into one point of view or another. The theme of identity arises from Larkin's situation as a writer 'outside' his language. His poems are not written as a confession and they try to represent the effort to achieve self-definition. In this way, Larkin can be considered an existential argument about the nature of individual identity, about the existential authority of choice and chance , about the articulation of an abuse self. Larkin approached these issues through the vocabulary of separateness, of exclusion and difference, establishing a kind of negative self-definition. His sense of identity is often expressed in the vocabulary of nullity and anonymity suggesting both the ultimate desire for oblivion and an absolute terror of death.18

As language becomes more multivocal in Larkin's poems, so they become more rhetorically devious in portraying versions of himself. Anxiously preoccupied with marriage and death, with solitude and communality, 'the poems continue the nature of identity by

[14]Ibid., pp. 92+3.
[15]Ibid., pp. 97-8.
[16]Ibid., p. 218.
[17]Ibid.
[18]Ibid.,p. 219.

nurturing a precious reticence'.19 In 1992, Tom Paulin, in his Minotaur: Poetry and the Nation State said:

Larkin speaks not for the imperial male-too transcendental a subject that – but for the English male, middle-class, professional, outwardly confident, controlled and in control The history of that distinctive personality has yet to be written, but anyone who has observed it as a phenomenon, as a distinctive pattern of behaviour and attitude is bound to see Larkin as a secret witness to what it feels like to be imprisoned in a personality that 'something hidden from us chose'. Thus Larkin's favourite romantic value, 'solitude', designates the consciousness of the autonomous English male professional. It refers not to physical isolation but to a consciousness which has been moulded by upbringing and education to manage and govern. Such personalities...are seldom attractive, but what is so lovable about Larkin's persona is the evident discomfort he feels with the shape of the personality he has been given. Angry at not being allowed to show emotion, he writes with anxiety inside that sealed bunker which is the English ethic of privacy. He journeys into the interior, into the unknown heart - the maybe missing centre- of Englishness.20

Paulin's interpretation rests on an ideological point of view of language. For Paulin, the lyric voice 'promises an exit from history into personal emotion', but his argument turns on there being no escape from 'social experience'.21 So, for Paulin, Larkin's imagined sites of solitude, the 'padlocked cube of light,' the isolated fortress of the lighthouse, the high windows of the bachelor flat and library office, are versions of Yeats's mystic symbol of the platonic poet in his ancient tower. But English reticence cannot reveal that kind of romanticism, and so Larkin conceals his sense of himself behind masks of pretended disclosure and self-disgust. So Paulin concludes thatin that distinctively embarrassed English manner he had to bury his pride in his artistic creations under several sackfuls of ugly prejudices.22

Larkin's poetry is the pursuit of difference, the thing just out of reach, the being different from yourself. His outsiderness was an outsiderness to language as well, manipulating it as a dialogic negotiation with otherness: personae, caricatures, the reader. Ultimately, his poems create a community of difference: uncles shouting smut, mothers loud and fat, girls marked off unreally from the rest, grim head-scarved wives, young mothers at swing and sandpit, the men you meet of an afternoon Dockery and son, and. fundamentally, writer and reader.23

In one of his poems called 'Continuing to Live', Larkin wondered about the value of defining his own identity:

> And what's the profit? Only that, in time
>
> We half-identify the blind impress

[19]Ibid., p. 221.
[20] Ibid.
[21]Ibid., p. 222.
[22] Ibid.
[23]Ibid., p. 223.

All our behavings bear. may trace it home.

But to confess.

On that green evening when our death begins.

Just what it was, is hardly satisfying,

Since it applied only to one man once.

And that one dying.24

It seems that the effort in Larkin's poems is to find continuities, this becoming a way of defining the self not 'in terms of separateness, but in its sensitiveness to otherness.'25 Thus, Larkin's poems 'speak' to and for the reader in their representative individuality, in their need to define the 'blind impress which chance has given him, to make a self for himself by redescribing that impress in terms which are, if only marginally, his own'.26

BIBLIOGRAPHY

Lodge, David, After Bakhtin: Essays on Fictions and Criticism, London, 1990.
Regan, Stephen, Philip Larkin, Contemporary Critical Essay, Macmillan Press, London, 1997.
Thwaite, Anthony, Collected Poems, Faber and Faber, London, 1988.
Vlad, Eduard, The Glory and the Gloom, Constanța, Mondograf, 1997.

[24] Anthony Thwaite, *Collected Poems*, Faber and Faber, London, 1988.
[25] Sephan Regan, *Philip Larkin, Contemporary Critical Essay*, Macmillan Press, London, 1997, p. 223.
[26] Ibid., p. 224.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

LE DOUBLE „JE" DANS „W OU LE SOUVENIR D'ENFANCE", DE GEORGES PEREC

Simona Șuta

Abstract:The author embodies the unhappiness of being born Jew in a world which projects on the Jews their own leak of humanity in latent state. He doesn`t try to complain or to seek for revenge regarding the horrifying facts that his family was submitted to. Perec doesn`t want to put on the same page just the assassins of humanity. He isn't concerned just to improve the Jewish humanity, recomposing the puzzle of his memory teared apart by the leak of Nazi humanism.

Keywords: I, autobiography, Jew, past, sport.

En écrivant W ou le souvenir d'enfance, l'auteur pensait réaliser un grand projet autobiographique. En fait, son texte maintient ensemble les deux fils de la réalité et de l'imaginaire, signifiant de la sorte leur caractère complémentaire. Le roman constitue le nœud gordien qui ramasse les grandes thématiques présentes dans toute l'œuvre de Perec. Trente-sept chapitres font entendre les musiques alternées de la fable, en italique, et de la vie de l'auteur, en romain.

Véritableconte philosophique, la fable de W joue sur les schémas narratifs. Elle commence comme un roman policier: un membre de l'ancienne organisation Véritas, qui se charge de récupérer les rescapés des naufrages en mer, retrouve un certain Gaspard Winckler. Ce dernier, en des circonstances difficiles, bénéficia des papiers d'identité d'un homonyme, sourd-muet, fils d'une cantatrice célèbre et récemment disparu après une catastrophe maritime. L'intrique policière s'interrompt et la narration enchaîne sur un roman d'aventures à la manière de Jules Verne : l'action se situe, désormais, sur un îlot de la Terre de Feu, W. Mais, très vite, la fiction bascule dans la description kafkaïenne d'une vie consacrée au sport. Le récit évoque les camps de concentration nazis, mais dénonce aussi, et surtout, le principe général d'une sélection axée sur l'obsession de la compétition qui enferme les hommes dans une prison psychologique.

Les chapitres autobiographiques retracent l'enfance de Perec, d'abord à Paris et ensuite dans le Vercors, où se déroulèrent, pendant la guerre, d'atroces massacres. Toute la difficulté, pour l'auteur, consiste à reconstituer le puzzle d'un passé fracturé par la perte de ses parents, des Polonais émigrés en France. Le père meurt le jour même de l'armistice et la mère disparaît sans laisser de traces, sans doute à Auschwitz. En bon détective, Perec, l'auteur, procède à une lente investigation du souvenir de Perec l'enfant ; il traque les traces objectives, les photographies, les constructions de son esprit – on apprend ainsi que l'histoire de W fut inventée par le petit garçon et développe son imaginaire de sa propre histoire. Il reste, au lecteur, à ne pas tomber dans le piège de W.

En 1984, Anne Roche présentait au Collège de Cérisy-la-Salle consacré à Georges Perec une analyse intitulée «auto(bio)graphie».L'élément «bio», volontairement mis en évidence par l'effet typographique des parenthèses, enrichit la notion d'autobiographie d'un surplus de sens. «Auto» désignerait un moi reflexif, «bio» mettrait l'accent sur l'aspect transmutable de l'élément vie tandis que «graphie», enfin, traduirait l'aspect esthétique, formel et construit de l'écriture.Dans son analyse, Anne Roche approfondit le caractère évolutif et transmutable de

l'élément «bio» pour montrer son dévoilement dans la construction écrite ou scripturale qu'elle reconnaît comme «l'autographie». Le sens qu'Anne Roche donne au terme «autographie» est surtout psychanalytique:

> «On peut tirer l'Homme qui dort du côté des troubles du langage, le caser dans quelques sous-catégories de l'aphasie. Mais l'écriture est un trouble du langage. Un Homme qui dort est assurément une autographie, ou l'élément «bio» reste en suspens, confié – cela ne nous regarde pas – aux proches, à ceux qui étaient là».[1]

Dans l'écriture d'une oeuvre, déterminer l'«autographie» selon Anne Roche reviendrait à considérer l'auto-analyse du moi que l'auteur entreprend par le seul acte d'écrire. L'élément «bio» est condamné à l'absence, mais sa trace s'avère indélébile. Aborder l'oeuvre de Georges Perec sous cet angle semble d'autant plus légitime que l'auteur affirme à plusieurs reprises le côté révélateur des diverses contraintes qu'il s'impose tant sur le plan créatif que sur le plan autoanalytique.

En appliquant le terme «autographie» à une auto-analyse effectuée à travers l'écriture, même en tant que métaphore, Anne Roche crée un néologisme important qui passe, toutefois, à côté d'un autre sens que l'on pourrait attribuer à ce terme, si l'on tient compte du sens propre de celui-ci et qu'on lui associe, dans un rapport de parenté homonymique, le sens du terme «autographe». L'«autographie» est un procédé de reproduction, tandis que l'«autographe» est un paraphe écrit de la main même de son auteur. Dans un sens plus contemporain, l'autographe est aussi la photo d'un célèbre artiste, paraphée de sa propre main.

Le terme «autographie» sera pour nous une transposition/ reproduction fictionnelle du moi, un autoportrait esthétisé sur lequel l'auteur applique sa griffe, c'est-à-dire son autographe. En investissant le terme «autographie» de cette notion particulière, notre point de départ sera d'analyser comment le problème de l'identité impossible chez Perec trouve une formulation esthétique dans W ou le souvenir d'enfance.

Après le «ils» des Choses (1965), le «tu» d'Un homme qui dort (1967), le «nous» de Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour? (1966)et le «je» lipogrammatiquement mutilé dans La Disparition (1969), on doit reconnaître que, dans W ou le souvenir d'enfance(1975) se produit un événement autobiographique. Dans aucun des romans précédents Georges Perec ne se compromet en utilisant le pronom «je», étant entendu que la compromission se réalise par le simple fait d'assumer par le pronom «je» la responsabilité totale d'une parole, même si celui-ci peut être reconnu comme un «Je de régie» suivant l'expression de Philippe Lejeune.

Dans W ou le souvenir d'enfance, l'auteur émet une double énonciation du «je»: celui de Gaspard Winckler, le narrateur du texte imaginaire, et celui du récit des souvenirs d'enfance, revendiqué par l'auteur comme le «je» autobiographique. «C'est le seul des textes autobiographiques de Perec qui noue ainsi les choses, les ferme, ressere l'étau sur l'indicible. Presque tous les autres projets sont fondés sur un déplacement à perte de vue, que rien n'arrête.»[2].

La crise d'identité subie par l'écrivain marqué des disparitions de son enfance s'affiche dès les premières lignes de la confession autobiographique W ou le souvenir d'enfance qui commence par la déclaration suivante: «Je n'ai pas de souvenir d'enfance».[3] Par sa dédicace «Pour E», W ou le souvenir d'enfance devient doublement significatif. L'escamotage du Juif dans La Disparition, le rare usage de «juif» dans W ou le souvenir d'enfance sont

[1] Roche, Anne, «L'auto(bio)graphie», Cahiers Georges Perec I, Paris, Pol, 1985.
[2]Lejeune, Philippe, La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe, Pol, 1991, p.44.
[3]Perec, Georges, W ou le souvenir d'enfance, Paris, Denoël, 1975, p.17.

l'expression d'une aphasie qui touche à la déclaration de l'identité. Fiction et autobiographie confondues, W ou le souvenir d'enfance «montre la difficulté de dire, d'épeler à son niveau abécédaire cette identité damnée, avant même que celle-ci soit enfouie dans un inconscient d'indifférence».[4]

Tout d'abord, on peut constater une certaine incongruité dans cette déclaration par rapport au titre de l'ouvrage. Perec y affirme en quelque sorte, qu'en dépit du titre, il n'y aura pas de souvenirs d'enfance. Les quatre ou cinq photos racolées au passage et décrites avec soin recto-verso, ou encore les quelques noms de lieux: les villages, la pension et le home d'enfants où il a passé les années de guerre, ne sont pas de souvenirs. Par sa déclaration, il nous invite à les regarder comme des repères qui vont lui permettre de tisser un réseau de sens pour reconstruire les réalités probables de cette enfance. Pour lui, le seul souvenir d'enfance c'est W: une histoire inventée, racontée et dessinée entre douze et treize ans, oubliée qui puis tout à coup ressurgit. W tel que l'avait imaginé Perec à l'âge de douze ou treize ans n'est pas le texte de 1969. «Je réinventai W», et «W ne ressemble pas plus à mon phantasme olympique que ce phantasme ne ressemblait à mon enfance»[5]. Si Perec privilégie cette histoire comme le seul souvenir d'enfance, c'est qu'en fait elle représente à la fois le souvenir d'un phantasme «dont les valeurs et les enjeux rendent compte du progressif mais inéluctable anéantissement des êtres humains happés dans l'engrenage du systéme imaginé sur W»[6], mais aussi et surtout le souvenir d'une nécessité vitale: celle d'avoir à écrire parce que «l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie»[7].

Du récit de la confession (le souvenir) on apprendra que Perec est envoyé sous les hospices de la Croix-Rouge en Vercors, mis en pension, où ses tantes viendront lui rendre visite. Il y aura les saisons «avec ou sans tantes». Puis plus rien. Ou pourrait croire à première lecture que le récit de la confession est authentiquement documenté. Perec est allé sur les lieux: rue Vilin, Villard-de-Lans, Lans-en-Vercors. Perec a questionné sa tante, ses cousins, un ancien camarade de classe. Rien dans ces souvenirs n'est réalité tangible, tout est reconstruction, souvenirs potentiels à partir d'éléments vérifiables ou non. Les seuls souvenirs dont Perec est sûr et pour lesquels le ton qu'il adopte est totalement différent quand il les présente, ce sont ses lectures et les films vus avant son retour à Paris.

Si Perec ne s'attarde pas à vérifier réellement ses souvenirs c'est qu'en fait, au cours de l'enquête, il conçoit qu'ils n'ont pas besoin d'être authentifiés. Ses vrais souvenirs se sont construits dans la lecture et son identité dans l'écriture. Même si l'on peut objecter à cette affirmation que cette décision de considérer comme vrais souvenirs les lectures et les films est une décision de l'auteur, il n'en demeure pas moins que c'est ainsi que Perec définit son identité; c'est ainsi également qu'il a crée sa marque et sa signature d'auteur, par l'allusion, la citation, la parodie, le plagiat, le remake.

Dans la mesure où la thématique de W ou le souvenir d'enfance pose d'une façon aiguë le problème de la mémoire, l'ouvrage l'aborde aussi comme source d'inspiration esthétique. Confronté à l'absence de souvenirs Perec doit définir une autre voie que Proust ou les surréalistes: et cela non pas parce qu'il cherche à tout prix du nouveau qu'il invente au passage, mais «parce qu'il lui est impossible de faire autrement. Il n'écrit pas contre l'autobiographie traditionnelle mais en marge, ailleurs …»[8].

[4]Béhar, Stella, Georges Perec: écrire pour ne pas dire, 1995, Peter Lang Publishing Inc., New York, p.139.
[5]Perec, Georges, W ou le souvenir d'enfance, op.cit., p.14.
[6]Béhar, Stella, Georges Perec: Ecrire pour ne pas dire, op.cit, p.136.
[7]Perec, Georges, W ou le souvenir d'enfance, op.cit., p.59.
[8]Lejeune, Philippe, La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe, op.cit., p.39.

Dans le dernier chapitre de la partie confession de W ou le souvenir d'enfance, Perec fait une sorte de tentative pour faire surgir ces souvenirs qui n'existent pas. La recherche s'organise autour de points de repère précis tel que des photos, des lieux, des dates, que Perec va suivre chronologiquement et qui n'ont rien à voir avec la mémoire ou le souvenir.

Pour présenter ses parents, il utilise des photos, donnant une description neutre et précise: la pose, la coiffure, le vêtement, les boucles d'oreille, le sourire … Tout ce qui n'est point tangible se présente comme des conjectures construites à partir d'hypothèses plausibles. Celles-ci sont soit empruntées au domaine du savoir général (le trajet en métro) soit surgies d'un phantasme littéraire comme cette idée que la rue Vilin devait être pavée en bois parce que l'Ile rose de Charles Vildrac parle de ces merveilleux petits forts faits de bois derrière lesquels certains enfants de Paris ont eu la joie de se prendre pour des corsaires.

Dans ce dédale quelques images mnémoniques apparaissent liées à l'évocation de l'école – lieu clé dans la constitution de l'identité individuelle: la première est une image «floue» d'une bousculade dans la cave où les enfants essayent des masques à gaz; la deuxième, l'image de l'auteur «ivre de joie» dévalant la rue en agitant sa première oeuvre de peinture; et la troisième, après avoir obtenu une médaille chèrement gagnée à coup de «bons points», l'enfant Perec se trouve dégradé et dépouillé de sa médaille, à la suite d'une bousculade. Ce qui trouble ce n'est pas le fait en lui – même mais la façon dont Perec analyse l'image:

> «Je me demande si ce souvenir ne marque pas en fait son exact contraire: non pas le souvenir d'une médaille arrachée, mais celui d'une étoile épinglée.»[9]

Les souvenirs ressemblent de plus en plus à une construction qui introduit le savoir historique. Par cette construction, Perec présente un témoignage implacable sur les séquelles intangibles laissées par une histoire qui a été oblitérée par la mémoire et doit être recomposée, réécrite. En la réécrivant, Perec choisit de montrer les vides ou une sorte de non-mémoire derrière les reconstitutions et les reconstructions. Elle rend également compte du vide qui suit la rupture qui s'est produite avec son passé.

Dans la deuxième partie de la confession de W ou le souvenir d'enfance, Perec introduit progressivement cette forme de «mémoire lettrée» (selon l'expression de Philippe Lejeune) qu'il reconnaît comme le fondement même de son identité:

> «[Les livres] m'ont presque servi d'histoire: source d'une mémoire inépuisable, d'un ressassement d'une certitude: les mots étaient à leur place, les livres racontaient des histoires; on pouvait suivre; on pouvait relire, et, relisant, retrouver, magnifié par la certitude qu'on avait de les retrouver.»[10]

Perec explique sa relation avec les mots, les noms, les signes et les textes écrits ou cinématographiques et l'importance du syncrétisme entre mots/objets/images. Les noms des villas de Villard-de-Lans où se refugient ses tantes et ses cousins deviennent les premiers objets d'investigation culturelle. La correspondance entre l'objet et la forme du caractère qui représente la lettre, fait déraper le souvenir sur un jeu de transformations de caractères, de symboles graphiques. Chaque chapitre présente une étape de l'apprentissage culturel et littéraire de Perec. Les marques de cet apprentissage prennent des formes diverses: jeux de mots, calembours, lectures, films … Elles sont également d'une manière ou d'une autre liées de facon oblique à la réalité historique et à l'actualité politique de l'époque. Le goût de l'éclectisme, du fétichisme aide Perec à camoufler le passé dans une masse de souvenirs inessentiels. La discontinuité, la fragmentation, la dispersion qui caractérisent le texte participent à «une entreprise de désangoissement: nulle place pour la lamentation, ou la

[9] Perec, Georges, W ou le souvenir d'enfance, op.cit., p.76.
[10] idem, p.193.

confession développée; le pathos n'est pas de mise, […] mais une même neutralité dans la présentation et la rédaction des divers souvenirs.»[11]

Quand, dans W ou le souvenir d'enfance, à la fin de l'ouvrage, les deux récits finissent par converger, l'un donnant une description des objets (dents en or, cheveux, lunettes …) trouvés sur W, l'autre décrivant la visite d'une exposition sur les camps de concentration que Perec fait avec sa tante, les ambiguïtés de l'expérience vécue, de l'absence de souvenirs et de la mémoire tronquée se disolvent complètement. Par contre, l'origine, le goût pour l'écriture, et la formalisation esthétique de l'expérience conçue de façon à transmettre la nudité mécanique et adoucie de la violence est expliquée progressivement sans fausse charge émotive. Entre la réécriture fantasmatique de l'univers concentrationnaire et la réécriture des souvenirs – littéralement apprentissage à partir de l'écriture narrative ou fictionnelle -, Perec résout cette quête sur les souvenirs, la mêmoire, ce qui enfin participe ordinairement à la definition d'une identité, en offrant dans cet ouvrage son portrait autographé.

BIBLIOGRAPHY

1. Béhar, Stella, Georges Perec: Écrire pour ne pas dire, 1995, Peter Lang Publishing Inc., New York.
2. Bertharion, Jaques-Denis, Poétique de Georges Perec, Librairie Nizet, 1998.
3. Lejeune, Philippe, La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe, Pol, 1991.
4. Perec, Georges, W ou le souvenir d'enfance, Paris, Denoël, 1975.
5. Roche, Anne, «L'auto(bio)graphie», Cahiers Georges Perec I, Paris, Pol, 1985.

[11]Bertharion, Jaques-Denis, Poétique de Georges Perec, op.cit., p.259.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE ROLE OF THE UNIVERSITY LIBRARY IN THE MODERN EDUCATIONAL PROCESS

Agnes Erich

Valahia University of Târgoviste

Abstract:The main purpose of this paper is to examine the potential interactions between information and learning environments, in order to permit these two worlds to co-exist. We approach problem space in terms of networked information, search and retrieval information and interfaces between institutional repositories within university university libraries and current learning systems. Other issues covered will be those related to authentication and authorization or digital rights management. We will highlight the importance of the university library in the educational process given that the they have been investing more in bringing together other materials such as digitized rare and historical materials, and institutional research and learning resources into the distributed information environments.

From our viewpoint library systems and e-learning systems need to interact in many ways from the simply incorporating collections of learning objects into the traditional library. The dynamic interactions means that teachers and learners will find new ways of developing learning activities, which in turn will influence the way they use learning activities and information content. Our analyze of the library service interactions with learning systems environments will take into account the potential transformation of learning activity. Universities must develop a digital repository that includes two important concepts of digital information management and e-learning management.

Another aspect considered in our paper is that referring to information literacy related with university libraries which should provide remote access to their collections but also to information networks: training on information resources, retrieval strategies and how to use the information retrieved. We must recognize that library services have to change according to the new developments and they must to achieve a lot of conditions to become an integrative library. Integrating the library into the e learning process implies changes regarding new services and delivery systems.

Keywords: university libraries, e learning, information literacy, users, educational process

1. Introduction

Information society required a new perspective on training, facilitating access to various online information resources using new technologies as a tool to facilitate the educational process. But there is a need for much more research into the impact of on-line learning techniques over the present learning experience because e-learning is a great opportunity to develop new partnerships. It requires permanent cooperation with IT department, university library, faculty of education sciences etc.

The present paper tries to demonstrate that the new requirements for training became established to documentation structures, university libraries for example which have a more active role in disseminating information, transforming itself into centers of educational resources, with the ability to identify, evaluate, organize and communicate information and knowledge. In the modern information society all information became in one way or anotheravailableandthe most important rolefor university libraries is how to organise it in such a way that its users can find what they need when they need. The next step is to evaluate and select what can possibly be usefull for them and the final problem is how much

can retrieve from the founded information, use it where it needs and transform it in additional knowledge. But nobody can be sure to have accessed everything that might be of importance and here the central role return to librarians.

2. The university library and e -learning process relation

Nowadays universities tries to find the answer to the question that arises about integrating the university libraries content and services into a virtual e- learning environment, knowing that this type of education has become one of the most important Web information space segments, intensively developed in recent years. This fact because it is a dynamic environment in which university library must be flexible, accessible and continually up-to-date. On the other hand an e-learning system is providing new opportunities for libraries to design and disseminate new services. Technology has been utilised to improve services, but the same technology make the users think that they could get more direct access to information without the librarians' help. The search instruments (search engines, metasearch engines, virtual libraries, directories, portals etc) are supposed to assume the role of the intermediary and do their job much more quicker and more effectively than the librarian. But this is not a solution because the libraries must to improve their services by using technology such as to create portals and access gateways and this can be done only through the librarians contribution. The growing role of librarians is crucial to the success of knowledge-based society and could help accelerate the university environment.

More and more universities begin to center their services on student rather than requiring them to adapt to the existing model, bringing many of the resources to their needs for successful learning, including those offered by the library, into a single web page. A successful strategy must allow faculty to integrate resources and services from many environments into their unique course and libraries must find strategies for making their resources and services available in this new environment. So, the library traditional role will be changed into a digital environment. E-learning process offers university libraries the opportunity for meeting faculty and students information needs (they have begun to ignore the traditional services offered by the library) being directly engage in teaching and research.
It was raised also the problem to improve the relationship between e-learning and university library by integrating the existing library services in e-learning systems. In this context the librarians have a crucial role in helping e-learning process by adopting some tactics:

- the existence of a dedicated library software
- transforming some traditional services into electronic ones to meet the demands of the e learning system;
- the existence of a link to the OPAC (On Line Public Catalogue) from inside e-learning portals integrated with other relevant electronic resources
- the existence of institutional digital repositories
- creating web bibliographies, which could help users to find new information regarding their interest and use them by integrating into the e-learning course support, having functional links;
- facilitating remote access to the full text electronic resources (e books, e journals, online databases, digitized collections);
- possibility of electronic publishing;
- the existence of a tutorial referring information literacy (virtual references, how to create footnotes and bibliographies etc.);
- access to videos, interventions and images;

– adding virtual reference or help services to every point of contact with e-learning students because in the virtual world with digital repositories and virtual classrooms, librarians and professors must ensure that the resources of the university are visible and available to all learners.

One of the most important components of e-learning system structure is related to the retrieval of information resources section. Each course offered in this system indicates, in addition to the course itself, a series of informational resources for students, they requiring an access code.

All of these requirements can be accomplished whether there is collaboration between library systems vendors and learning system vendors. They must develop a technical architecture and applications capable of supporting library services, as part of e learning process.

3. Information literacy skills and the librarians

It is known that the success in terms of knowledge and use of library services depends on information literacy skills of its users regarding a number of specific elements of intellectual work. Most of the times library usersdon't have adequate knowledge on library resources and how to use them effectively and efficiently. So they must have knowledge about not just the technology, but the domain of the application and the skills needed to determine what they need and how they use.

Electronic environmental impact on all sectors of social and economic life influenced the university training too. Thus, it is required to introduce in training, indifferent of specialty disciplines, a course of information literacy to develop theoretical knowledge and practical skills concerning the construction, processing and communication of information.

The librarian must support teachers' roles by building up information skills and discovering how to integrate them into the course. In this role, librarians encourage faculty in the establishment of learning priorities which ensure that students develop the abilities that will allow them to be information independent in this digital world. The university communities need to understand this, and in turn to support the librarians' effort. It is necessary reconsider the role of university librarians in the new information age and it is need to build relationships with all educational factors, encouraging and supporting them to integrate an information literacy course into curricula.

Permanently librarians were concerned to offer students information literacy skills, to change the faculties' attitudes toward the library and to demonstrate the importance ofthe library's involvement in curriculum development. It is important to realize what practical steps can university librarians take to become more a part of the educational mission:

- Knowing and understanding the university organization;
- Identifying the university councils, the Senate and working groups which are involved directly in university program and make lobby for librarian membership in these committees;
- Taking a leadership role in providing information literacy courses for all specialties in the university.

Educational processes may be traditional, electronic, in an online environment or through distance education. Analyzing the Romanian educational environment we notice that the faculties have a determined role in the degree to which a library contributes to the university programs, specifically the curriculum, because the responsible factors, in most cases, consider that kind of courses not so important. They have to realize that students will obtain necessary library and information skills through a coursework determined by faculty. In

addition, the librarians must involve in curriculum planning and cooperative teaching with faculty to help students develop information skills.

In many foreign countries university librarians are equal partners with faculty in the instructional process, a model that not function very well in Romanian university environment.There the library instruction is compulsory, being a required part of the general curriculum and the students have to pass a test to assess library skills before they graduate. From this point of view the librarians must become involved in curriculum planning. Therefore, there are some directions on which librarians must involve:

- interventions in addition to university decision-makers which must realize the importance of introducing such courses in university curricula;
- library managers must demonstrate need for such training;
- they had long-term commitments to integrate library instruction into the curriculum;
- expand their collaboration with faculty in building the curriculum;
- help students understand the role of the library in the Information Society;
- prepare a brochure explaining the concept of information literacy, goals and objectives for the information literacy program, and a basic checklist for evaluating information;
- begin to experiment with various faculty members to develop the most effective way to teach basic information skills
- developing criteria to measure information literacy outcomes

There are some criteria that provide librarians with a powerful rationale in their demand to become involved in the teaching/ learning process to participate in the education of students for success in the Information Age:

- librarians must understand the curriculum and have good relationships with faculty leaders because this support is crucial;
- librarians must facilitate the integration of electronic information into the curriculum
- librarians must offer their expertise in teaching information skills to students
- librarians must help faculty become knowledgeable about electronic information formats
- librarians must be very well prepared for teaching, understand different learning styles, and engage students actively in the teaching process;
- librarians must be flexible to accommodate the range of the curriculum and disciplines, as well as a diversity of faculty and students;
- librarians must use effective marketing techniques to demonstrate the importance of information and technology literacy and their crucial role in it;
- librarians must staysomewhat ahead of the technology developments so they can be the first to teach new information formats and networks.

In Romania librarians hoped to be seen like partners in the educational and teaching process, a hope that was not fully realized in most universities. The higher Romanian education has not yet embraced the concept of integrating information literacy instruction into the curriculum. Reasons for this include such factors as the faculty's control of the curriculum, individuality and autonomy of each institution regarding curriculum and educational outcomes, and the status of librarians within higher education.

University librarians and the members of the Romanian Librarians Association have worked to integrate library and information skills into the curriculum, and in several institutions they have been successful (universities from Brasov, Pitesti, Timişoara, Bucharest, Targoviste). At this time there is an interest within the Romanian Librarians

Association to bring information literacy into the universities curriculum, and this may be one way to ensure information skills as an important learning outcome of higher education.

It is urgent to teach information literacy to students especially because most of them usually work while studying, their work environment involving to know how to use the new technologies in information and communication. Through the information literacy program, students will be able to locate, evaluate, and use information more effectively to satisfy their information requirements. Librarians will work with all faculty members to include information literacy modules into appropriate courses, and to monitor students' progress in becoming information literate.

4. Conclusions

Nowadays knowledge production has increased rapidly and university libraries' collections have became larger and larger and, in the same time more and more complex, which had to be organised, systematised and made available to users which have diverse information needs. In this context the university library occupies a key position as regards the satisfaction of these growing information needs.

Developing an e-learning course gives librarians the opportunity to redefine learning objectives in information literacy and to share with teachers the task of providing information courses to students. e-Learning should offer a unique opportunity for librarians to collaborate with faculty, to offer courses tailored to end-users, and to provide professional tutoring in information literacy. The benefits of e-learning can overcome the challenges if libraries work together to reduce cost.

BIBLIOGRAPHY

1. Hugh Guthrie. Research Readings [on line]. Available at: https://eprints.qut.edu.au/7250/1/7250.pdf Accessed: 16.04.2018
2. Virtual Learning Environment. Available at : http://tecfa.unige.ch/tecfa/publicat/dil-papers-2/Dil.7.5.18.pdf Accessed: 16.04.2018
3. Joan K. Lippincott. Net Generation Students and Libraries [on line]. Available at: https://www.educause.edu/ir/library/pdf/erm0523.pdfAccessed: 02.04.2018
4. Nayana Darshani Wijayasundara. Faculty–library collaboration: A model for University of Colombo [on line], Available at: http://mysa.wikispaces.com/file/view/Faculty-library+collaboration%28h%29.pdfAccessed: 02.04.2018
5. F. J. Klaib, Provided information literacy instructions at private university libraries in Jordan. *The International Information & Library Review, Volume 41, Issue 3, September 2009, pp. 173-183.*
6. S. Rezab Sharifabadi. How digital libraries can support e learning?. [on line], Available at: https://pdfs.semanticscholar.org/7ac9/64c5deddb23fb14eff50cb495c7deb2c59b0.pdf Accessed: 011.04.2018

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE HYPOSTASES OF LOVE IN THE FIRST ROMANIAN NOVELS OF THE NINETEENTH CENTURY

Sanda Pădureţu, Angelica Căpraru

Assist. Prof., PhD, Assist. Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca

Abstract: The analysis of the conventions of the erotic poetry from the 1948 period in Romanian literature captures a characteristic of the eros representation that can be applied to the literature of the period. It is the ambiguity of the textual position, between aesthetic value and ideological value (or conformism to the canons that are part of the configuration of the movement). The resulting literary constructs represent images, at best, not an articulated imaginary. The relationship of love is often presented schematically, reduced to the mere mention of the first encounter between the two, after which the narrative quickly translates into the consequences of that first visual perception of the beloved one. On the opposite side, we have the prototype of the romantic hero, the indecisive lover, who finds it hard to express his feelings. In the absence of action, he is overwhelmed by thoughts and excessive verbalization. When love is unfulfilled, despair comes to dominate the inner world of the characters as well as that of the narrator, who by affinity with his heroes feels the same states and expresses them through rhetorical exclamations. The failure of love leads to the dissolution of the hopes of a happy marriage, and this idea, once abandoned altogether, leads to gestures of self-flagellation. Another predilection is the evocation of urban love. Presented antithetically to the love in the countryside, love in the city blossoms at gatherings, evening parties, costume balls, which leads to the development of a whole theory of the transvestite, mask, caricature and witty words these dainty gatherings. From a thematic point of view, the gallery of conjugal images in the nineteenth-century Romanian novels illustrates a crisis of love seen as romance. Under the effect of fashionable reading, women circumscribe the love of a matrimonial ideal of bookish influence. In the narrative of the time there are also moralizing considerations of the narrator, disguised under the mask of the confessor character who appeals to rhetorical exclamations.

Keywords: love, representation, hopes, failure, ideal

Iubirea şi "maritagiul"

Vorbind despre convenţiile poeziei erotice paşoptiste, Călin Teutişan surprinde o caracteristică a reprezentării erosului care poate fi aplicată şi literaturii perioadei. Este vorba despre "ambiguitatea poziţiei textuale , între valoare estetică şi valoare ideologică (sau conformism faţă de canoanele ce fac parte din configuraţia curentului)".[1] Constructele literare rezultate constituie "imagini", în cel mai fericit caz, iar nu un "imaginar articulat".[2]

Relaţia de dragoste este adesea prezentată schematic, redusă la simpla menţionare a primei întâlniri dintre cei doi, după care naraţiunea translează rapid înspre consecinţele acelei prime percepţii vizuale a fiinţei iubite. Avem descrisă, în romanul lui Alecu Cantacuzino, căsnicia fericită a lui Petre Criţă, un om de acţiune, care nu are o fire prea reflexivă sau comunicativă. Scena punctează dens trei momente esenţiale ale parcursului erotic: îndrăgostirea rapidă, urmată de răpire şi cununie.

[1]Călin Teutişan, Eros şi reprezentare: convenţii ale poeziei erotice româneşti, Ed. Paralela 45, Piteşti, p. 40
[2]*Ibid.,* p.41

"(...) de atunce nu s-au mai întors, nici fata de la Corod nu s-au mai dus acasă; că o furase Petre după drept și obicei, ca s-o ducă la cununie. Ioana era frumoasă ca luceafărul când începe a răsări; era oachișă și bălanică; părul îi ședea creț pe tâmple, ca spicele grâului pe claie; era rumenă și albă, dreaptă ca nuiaua de alun, și avea o inimă de copil, duh de femeie și minte de bărbat. Ce fericire era în casă și ce bunătate! Criță se bucura în fundul sufletului, dar niciodată nu rostea bucuria ce avea în piept; așa îi era firea lui."[3]

La polul opus avem prototipul eroului romantic, îndrăgostitul nehotărât, căruia îi vine greu să-și exprime sentimentele. În lipsa acțiunii îl copleșesc gândurile, verbalizând excesiv:

"Fără să-mi fie dragă, gânesc neîncetat la dânsa... această gândire îmi face rău!... M-am făcut nesuferit, tăcut... Când sunt în societate, voi să fiu singur; singur, doresc societatea!... Adesea părăsesc casa... ochi-mi rătăcesc pe câmpii și se opresc asupra tuturor trăsurilor ce trec... Ieri, după plecarea Mărioarei, zării o trăsură în depărtare... mi se păru că este a ei; ...alerg înainte... iluzune!..."[4]

Atunci când iubirea este neîmplinită, disperarea ajunge să domine atât lumea interioară a personajelor, cât și pe cea a naratorului, care prin afinitate cu eroii săi, resimte aceleași stări și le exprimă prin exclamații retorice. Eșecul iubirii duce la spulberarea speranțelor unui mariaj fericit, iar această idee, odată abandonată cu totul, conduce la gesturi de autoflagelare prin care tânăra fată abandonează societatea pentru viața la mănăstire. Soarta ei este deplânsă patetic:

"Sărmană copilă! Tu nu ai fost născută să te vestezești la umbra acestei închisori! Când te-ai născut pe lume, maică-ta te legăna pe brațile sale și visa pentru tine cununa maritagiului! Această cunună se schimbă într-un văl etern! Mai târziu, câte vise frumoase nu îmbăta închipuirea ta cea tânără! Tu visai o viață dulce și plină de iubire în sânul unii familii!... un soț june ți frumos ca visele tale; palate, diamanturi!... Ah! Iată-te astăzi aruncată în mijlocul unor inimi ce nu mai bat pentru lumea aceasta! Soțul tău, este crucea altariului; vestmintele-ți aurite, rasa ta; diamantele, lacrămile tale; palatul tău, biserica!..."[5]

Tânăra fată ale cărei sentimente sincere sunt înșelate de către un cuceritor fără scrupule dorește să se călugărească, dar "mustrările de cuget" îi induc o stare melancolică, care o va face să-și presimtă sfârșitul zilelor. Cu o zi înaintea morții, cheamă la ea pe toate maicile mănăstirii pentru a dezvălui povestea iubirii ei nefericite:

"- Zilele mele s-au numărat, zisă ea. Astăzi-mâine voi lăsa lumea asta deșartă. Pentru aceea vă chem înaintea plecării mele, ca să vă dezvălesc durerile mele. Eram fată tânără șI fericită la părinți; dar într-o zi patima întră în inima mea... O, bune maice! iertați-mă dacă, în minutul când plec dintre voi, voi să zic un cuvânt care niciodată n-au profanat urechea voastră!... Am iubit!... Acela ce-mi era drag nu au fost demn de curățenia inimii mele... Eu credeam că mă iubește... Cine la vârsta mea nu s-ar fi înșălat!... Nu mă întrebați de numele său... În rugăciunele voastre rugați pentru sufletul lui, căci e un suflet pierdut... abătut de la legile lui Dumnezeu... un suflet negru care negreșit a să cază în negre prăpăstii!... Aș voi să afle că la a mea plecare din lume l-am iertat!..." .[6]

O altă temă predilectă o constituie evocarea toposului iubirii urbane. Prezentat antitetic față de iubirea de la țară, amorul de la oraș se înfiripă "*la adunări, soarele, grădini, și mai adeseaori de la balul masche"*, ceea ce îl face pe narator să dezvolte o întreagă teorie a travestiului, a măștii, a caricaturii și a cuvintelor de spirit convergente acestor "adunări dănțuitoare" : *"**Amorul la țară se începe de pe la hore, la șezătoare, la clăci, la câmp** ș.c.l.*

[3]Alexandru Cantacuzin, *Serile de toamnă la țară,* în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.115
[4]Dimitrie Bolintineanu, *Manoil*, în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.129
[5]*Ibid.,* p.136
[6]*Ibid.,* p.137-138

Flăcăii râd cu fetele, glumesc, se joc, se văd, se iubesc; ***iar la oraș începe de la adunări, soarele, grădini, și mai adeseaori de la balul masche****. Balul masche, această iasmă care târaşte cu sine în mijlocul saloaneleor iluminate pe toată lumea travestită, în timpul carnavalului, face să zburde inimile junilor amorezați, căci acolo pot fi mai bine, acolo amantul găsește pe amanta sa subt un domino de mătase, cu o mască la ochi, de rețea sau de pânză ceruită. Ce de amuzații, ce de intrigi ne poate înfățișa balul masche, ce frumoasă viață, muzică, danț, caricaturi, bo-mouri*[7]*, de multe ori se și ceartă, câteodată se și bat: rivalii ar ajunge la cuțite dacă poliția n-ar fi p-aci p-aproape pentru a ține liniștea generală".*[8]

Schimbarea de atitudine a părintelui, care îi permite fetei sale să meargă la balul-mascat este marcată textual ca o expunere de motive prezentate indirect printr-o serie de interogații retorice. Consecința acestei nou dobândite permisivități paterne va fi iubirea înfiripată în cadrul desfătător al petrecerii, între Costache și Lefterica . Numele celor doi amorezi nu mai are nimic din rezonanța celor pecare le au protagoniștii iubirilor celebre; iubrea este debrăcată de aura sa mistică și coborâtă în mundan:

"Aici a văzut Costache pe Lefterica, fata hagiului. Cum, Lefterica merge la bal masche? Fiica Hagiului, pe care până în vârstă de optsprezece ani n-a văzut-o soarele, nu s-a pogorât nici până la scară jos fără a fi însoțită de muma ei, sau cel puțin de o slujnică credincioasă pe care o avea Hagiul în casă de când era holtei. De unde această schimbare ca Hagi G... să îngăduiască mergerea fiicei sale la balul masche? Ce vreți, mă rog, biata copilă să nu vază și ea nimic, să nu știe ce este pân lume? Și ce a ieșit dintr-aceasta? Balul masche nu este și el un loc ca toate locurile unde merge toată lumea? Nu merg femei frumoase, femei crescute bine, bine îmbrăcate? Toată lumea intră în mănuși glase, și damele cu colțuni de mătase și cu cipici de la Paris sau cel puțin de la Ioje. Cum, Hagiul să nu se dea și el după lume? Ce, vrea să-și omoare fata d-a nu o lăsa să meargă la bal masche? Toate damele galante s-ar uni de a protesta în contra Hagiului pentru o asemenea urmare. Ba încă și mai mult, ele au catortosit[9] *ca să deschiză casa Hagiului, care până aci o avea harem*[10]*".*[11]

În rândul bărbaților persistă convingerea că o căsătorie aranjată de către părinți este nu numai firească, ca perpetuare a rolurilor tradiționale, ci prezintă de asemenea multiple beneficii: *"N-a uitat să-i vorbească despre fericirea care o așteaptă, luând în căsătorie pe fiul celui mai înavuțit negustător din Skutari****, iar în cât despre frumusețe, vârstă și dispoziția educației sale, nu s-a vorbit nimic; îi repetă de mai multe ori că este bogat, și într-aceasta îi stă toată fericirea****"*[12]sau *"astfel, fumând și gândindu-se la soarta fiicei sale, se mângâia în sine că-i va da de ginere pe cel mai lăudat nepot al lui chir Mavrioti, negustător toptangiu*[13]*, bogat peste măsură, cu nume mare și cu credit prin toate țările".*[14]

Mama fetei de măritat are și ea o atitudine plină de pragmatism; vede în căsătoria fiicei un mijloc de avansare pe scara socială, de înnobilare. În timp ce soțul caută siguranța financiară, ea dorește poziția socială. Din această ecuație a "matrimoniului" iubirea este exclusă, căci iluziile mamei în legătură cu importanța acestui sentiment s-au stins cu ani buni

[7]*bo-mouri* (fr. beaux mots) – expresii memorabile, maxime. Având în vedere contextul, se poate bănui că autorul a confundat acest termen cu francezul bon-mot, "cuvânt spiritual")
[8] Alexandru Pelimon, *Hoții și Hagiul*, în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.51
[9]*a catortosi* – a izbuti
[10]*harem* – aici în sensul de ferecată
[11]*Ibid.*
[12] Alexandru Pelimon, *Hoții și Hagiul,* în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.59
[13]*toptangiu* – care vindea marfa cu toptanul, angrosist
[14]*Ibid.,* p.61

înainte, când fusese înșelată de soțul său. Frazeologia densă, cu stângăcii de exprimare, descrie totuși cu acurateţe realităţile unei căsnicii burgheze de la mijlocul veacului al XIX-lea. Femeia e voluntara în gesturile sale, dar nu pana la capăt, dublată de un fond superstiţios, aceasta are nevoie să recurgă la confirmarea prietenelor, a datului în cărţi: *"mândră fiind de frumuseţea şi talentele fiicei lor , nici nu vrea să înţeleagă că un neguţător le-o cere în căsătorie. Credea, după ceea ce-i vorbise o prietenă bună, că o să-i găsească de ginere pe un oarecine, un om mare, care să aibă măcar rangul de pitar, dacă nu mai mult. Şi-apoi să vedeţi că cocoana Hagiica nu era o femeie care să nu ştie să se poarte, sau aşa de proastă care să nu cunoască lumea, sau lumea să n-o cunoască pe dumneaei, şi pentru asta da în cărţi ca să vază norocul fetii, şi fiindcă cărţile nu-i arăta precum dorea, hotărâse ca a doua zi să meargă dimpreună cu Bălaşa la o cărturăreasă ce şedea în Broşteni, la care mai fusese încă o dată, pentru că oarecine îi pârâse pe chir Hagiul despre un nu ştiu ce, şi dumneai fiind cam zuleară*[15] *s-a asigurat mai în urmă că hagiul, bărbată-său, îşi pierduse mintea după o marşandă la care cocoana Hagiica îşi făcuse un bonet, şi fetii o pălărie. De atunci n-a mai fost pace în casa cocoanei Hagiichii şi ceea ce a oprit-o poate d-a nu se judeca tocmai la bătrâneţe în consistorie*[16] *era unica lor fiică, pentru ca să nu-i strice norocirea. Cocoana Hagiica presupunea că Hagiul vrea să depărteze într-adins pe fiica-le din casă, dându-o după un venetic, şi dintr-aceasta nu prepunea vreun lucru bun, pentru că cocoana Hagiica ştia ce plăteşte ita bărbată-său. Dar, oricum norocirea Lefterichii o credea asigurată, dacă o va mărita după un amploaiat, un om mare, de, şi cu rang, după cum îi spusese o prietenă a sa; atunci cocoana Hagiica va ieşi din taraful neguţătoresc şi se poate lesne umbri pe lângă noblețea ginere-său şi va trăi ca o mumă aproape de copii, lângă ginere boier şi fiica sa cocoană, iar cât despre hagiul, îşi va lua seama mai târziu şi va întreba pe celelalte prietene cum trebuie să urmeze"*.[17]

Din punct de vedere tematic galeria tablourilor conjugale din romanele de la jumătatea veacului XIX, ilustrează o criză a iubirii de tip *romance*. Sub efectul lecturilor la modă, femeile circumscriu iubirea unui ideal matrimonial preluat prin influenţă livrescă, propunându-şi cu "naivă convingere, obiectivul periculos de a face să coincidă căsătoria cu "iubirea", astfel înţeleasă, şi să pună bazele celei dintâi pe cea de-a doua. (…) De fapt, deşi iubirea romanescă învinge numeroase obstacole, există unul în faţa căruia ea este aproape întotdeauna neputincioasă: durata. (...) Genul *romance* se hrăneşte cu obstacole, cu scurte impulsuri şi cu despărţiri; dimpotrivă, căsătoria este făcută din obişnuinţă şi din apropiere zilnică. Genul *romance* caută "iubirea din depărtări" a trubadurilor; căsătoria, iubirea "aproapelui"".[18]Liviu Papadima vorbeşte despre existenţa unor ipostaze lectoriale care nesocotesc graniţa dintre "înăuntru" şi "afară", dintre domeniul textual şi cel extratextual – sunt tematizările cititorului, ale cititului, ale publicului receptor. Glosând pe baza dictonului improvizat "spune-mi ce citeşti ca să-ţi spun cine eşti", criticul surprinde că "pe la mijlocul secolului trecut, când începe să se profileze la noi segregaţia nivelurilor literaturii, tipurile de public arondate acestora intră deja în cazuistica proceselor de partaj social".[19]

Tensiunile dintre bărbaţi şi femei sunt cel mai adesea evocate din perspectiva maximei de mai sus. "Damele", sub influenţa "temperamentului", "educaţiunii", "societăţii", dar mai ales a "romanţurilor" devin propagatori de modele culturale negative, atât prin efectul

[15] metaforă argotică, derivată din *zulie* – gelozie; în context *zuleară* – geloasă
[16] *consistorie* – tribunal bisericesc
[17] Alexandru Pelimon, *Hoţii şi Hagiul,* în Şt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.59-60
[18] Denis de Rougemont, *Iubirea şi Occidentul*, Ed. Univers, Bucureşti, 2000, p. 316-317
[19] Liviu Papadima, *Literatură şi comunicare. Relaţia autor-cititor în proza paşoptistă şi postpaşoptistă*, Ed. Polirom, Iaşi, 1999., p.216

de stimulare al frivolității, cât și prin câștigarea unui nou statut în relația de cuplu, în care încep să joace un rol dominant: "ea avea asupra lui o mare autoritate morală".

"Vezi tu acea femeie care șade în acel fotoliu, alături cu acel june bine vestmântat? Este soția acelui bărbat care seamănă cu Vulcan (…). Când s-a însurat, el era de 50, și ea numai de 17 ani; ***deși formau amândoi un mare contrast în toate, ea consimți însă a-l lua de bărbat, cu scopul d-a avea o scuză în viitor la neconsecuințele ei.*** *El transportă pe nevasta lui la țară, chiar a doua zi dupe cununie.* ***Temperamentul*** *ei,* ***educațiunea*** *ei,* ***societatea*** *în care trăise ca fată o făcură neconsecuintă la o săptămână de la cununie. În șase luni de vară cât a șezut la țară, a schimbat șase curtizani, parte impiegați, parte călători, parte vecini propitari, toți de diferite nuanțe și condițiuni.*

- *Și bărbatul ei?*
- *Vedea și nu vedea...* ***Ea avea asupra lui o mare autoritate morală****.*

Veni iarna, și ea se strămută în oraș; și nu mai voi să șează cu bărbatul ei la țară, cu nici un preț. (...) De câte ori bărbatul venea în oraș, sau ca să se distreze, sau pentru vro trebuință, nevasta lui era totdeuna în așternut, suferind când de migrenă, când de colică, când de stomah, când de friguri... suferințele ei însă ereau numai ziua; luna influința mult asupra sistemului ei nervos, fiindcă mai în toate nopțile era sănătoasă."[20]

Cu "citirea" cititorilor[21] (în cazul acesta a cititoarelor) nu se ocupă doar lectorii, ci și celelalte personaje ala narațiunilor de mijloc de secol. Chiar și în viața sa privată, femeia română a primei noastre modernități este caracterizată prin opțiunile ei de lectură. Despre descifrarea protagoniștilor prin intermediul lecturilor lor preferate vorbesc mai multe pasaje din proza timpului:

"Domnul acela burtos și scurt și cu ochelari pe nas, și cu gulerul à la Metternich, (...) este un bărbat predestinat par excellence. Răposata nevasta lui era cărbune aprins, dracul însovonit[22]*; d-a doua zi dupe cununie, ea a minotaurizat*[23] *pe burtosul ei bărbat. Era femeia cea mai capricioasă și mai încăpățânată din câte am văzut;* ***detesta pe bărbatul ei, numai fiindcă nu semăna cu eroii din romanțurile care citise când era fată mare****. (...) nu-l stima; s-a măritat ca să se emancipeze de sub tutela părinților."*[24]

Un exemplu de substituire elocventă a verbului "a trăi" cu "a citi" este nuanțat în fragmentul de mai jos. "Suntem obișnuiți, printr-un alt redutabil loc comun, să percepem lumea cărților ca separată, dacă nu chiar opusă de lumea vieții. Cartea cere abstragere, izolare în tihna cabinetului, în liniștea bibliotecii, mai nou, odată cu epoca sensibilității, în intimitatea alcovului, în reveria chioșcului de grădină, în tăcerea aleilor de parc, a cărărilor prin pădure, sau chiar a piscurilor muntoase".[25] De la C.D. Aricescu aflăm însă despre un cuplu care pare să se fi mutat cu totul în lumea ficțională. Ambele jumătăți ale perechii par a deține biografiile necesare unui astfel de salt în livresc: ea este *"o femeie romantică"*, dar *"care-și smintise creierii cu Werther al lui Goethe și cu Lelia lui George Sand"*, iar el *"exagerat în toate"*, "*acel tip al poetului romantic de d-l Millo"*. Ca dovadă că nu numai femeile cred în izbânda cărții asupra vieții, protagonistul istorisirii, prin lecturile sale, dezvoltă un fel de relație cauzală ce confirmă faimoasa butadă a lui Osar Wilde potivit căreia "viața imită arta".[26]

[20] *C.D. Aricescu, Misterele căsătoriei,* în Șt. Cazimir, *op.cit*., p.207
[21] *Liviu Papadima, op.cit., p.218*
[22] *însovonit* – învăluit (sovon – văl, broboadă)
[23] *a minotauriza* - în acest context: a încornora, a înșela
[24] *C.D. Aricescu, Misterele căsătoriei,* în Șt. Cazimir, *op.cit.*, p.207
[25] Liviu Papadima, *op.cit.,* p.220
[26] *Ibid.,* p.221

"- Dar bărbatul acela cu fizionomia de hienă şi care caută tot în pământ?

- El a ţinut două neveste; cea dintâi era ***o femeie romantică****; cea de-a doua, o nebună de felul acelia cu care făcuşi acum cunoştinţă. Avariţia, calomnia şi gelozia, trei viţiuri domnitoare ale acestui bărbat mizerabil, dezgustară de dânsul pe* ***nevasta lui cea romantică, care-şi smintise creierii cu Werther al lui Goethe şi cu Lelia lui George Sand.*** *După trei ani d-o viaţă amărâtă, ea se despărţi de bărbatul ei şi se înamoră dupe* ***domnul acela care se plimbă pe gânduri, cu mâinele à la Napoleon şi cu faţa à la Neron.***

- Actorul acela ***exagerat în toate****? Acel* ***tip al poetului romantic de d-l Millo****?*[27] *- El însuşi. Cum deveni posesor pe inima acelei femei, năbădăiosul ei amant o îmbrăcă într-un* ***costum oriental****, şi camera ei o tapiţă tot* ***după gustul oriental****. (…) În lipsa lui amanta şedea toată ziua închisă în camera ei (cheia o păstra el); şi ea priimea nutreţul pe fereastră, de la o servantă fidelă şi devotată lui;* ***toată ziua o vedeai răsturnată pe sofa, cu cafeaua lângă dânsa, fumând din nerghelea, admirându-şi pozele şi costumul oriental în oglinzele de cleştar ale Occidentului, şi citind romanţele lui George Sand ş-ale lui Goethe****. Seara camera era luminată d-o candelă colorată; şi când amantul intra în* ***templul Afroditei****, o afla plutind într-un nuor de tutun; iar ea, toată în albe,* ***părea o fantasmă cum şi-o închipuieşte imaginaţiunea unor poeţi germani****.* ***În nopţile cele frumoase , amanţii rătăceau ca doi somnambuli, pe creasta colinelor, prin văile obscure, pântre stâncele râpoase, contămplând în tăcere, ore întregi, frumuseţea lunei, murmura apei, cântecul privighetorului****; în nopţile ploioase sau geroase, eroii şedeau închişi în casă, ca ursul iarna în vizuina lui, trăind o viaţă sardanapalică*[28]*... "*[29]

În alt fragment, întreaga personalitate a protagonistei pare a fi acaparată de influenţa modelelor literare, prin analogie cu personajul negativ feminin al basmelor

"- Dar acea femeie macră, uscată, cu trăsurele fizionomiei ascuţite, şi care seamănă cu o veveriţă?

- ***E Neaga-rea din poveste****; femeia cea mai ardeiată din câte am văzut. Ea a luat din amor pe bărbatul acela spân şi uscăţiv, un om ardeiat caşi dânsa, un grosolan innorant. Şapte ani au trăit împreună ca câinele cu pisica. Ea îl cicălea toată ziuliţa; şi cu cât tăcea el, cu atât ea flecărea. Uneori el o închidea în camera ei, şi ea spărgea geamuri şi oglinzi, şi arunca tot pe fereastră."*[30]

Jean Rousset remarca modificarea pe care modernitatea o aduce perspectivei asupra Seducătorului: "obiceiurile s-au schimbat (…), misoginia vorbeşte puţin mai încet, femeile au dobândit mai multă autonomie şi responsabilitate, nu mai sunt răpite, nu mai sunt păzite ca nişte copii; alianţele se rup, interdicţiile morale şi sociale şi-au pierdut forţa. Ce mai înseamnă acum manevrele răpitorului de femei? Chiar dacă vânătoarea continuă să existe, ea recurge la alte practici, la alte mreje".[31]

"Pionierii romanului românesc" ilustrează în cărţile lor şi ipostaza bărbatului dominator sadic şi cinic, profanator al iubirii conjugale. Acesta şi-a însuşit limbajul epocii, explică abandonul soţiei ale cărei aşteptări matrimoniale au fost înşelate folosind registrul retoric al discursurilor înălţătoare despre libertate: *"a doua zi m-am văzut în lanţuri şi am rumpt lanţurile sclaviei; libertatea e mai scumpă decât totul."*Din contextul scriiturii nu lipsesc nici consideraţiile moralizatoare ale naratorului, deghizate sub masca personajului confesor, care face recurs la exclamaţii retorice:

[27] aluzie intertextuală la *Un poet romantic,* scene în versuri de Matei Millo
[28] *sardanapalic* – adj. de la *Sardanapal*, suveran legendar al Asiriei, tip al desfrânatului
[29] *C.D. Aricescu, Misterele căsătoriei,* în Şt. Cazimir, *op.cit.*, p.208-209
[30] *Ibid.,* p.209
[31] Jean Rousset, *Mitul lui Don Juan,* Ed. Univers, Bucureşti, 1999, p.157

"- Dar acea femeie melancolică care nici nu danţă, nici nu vorbeşte, nici nu joacă loton, ci stă tot pe gânduri?

- Infortunata! Căsătoria ei este oglinda mai tuturor căsătoriilor din ziua de azi. Închipuieşte-ţi că căsătoria ei a ţinut numai o lună. (…) Din cauza nemerniciei bărbatului ei, care este acel vagabond, desfrânat şi fanfaron. El a crezut că căsătoria este o petrecere d-o noapte la balul mascat. Vede acea femeie melancolică, îi place şi, printr-un samsar de căsătorii, o ia de nevastă (…) a doua zi însă se căieşte, se sperie de fapta sa, vede că căsătoria nu e o glumă şi întrebuinţează mijloacele cele mai infame ca să se desparţă de ea. (…) În fine, prin maniera lui brutală, el o forţă a fugi la părinţii ei, fără a-i înapoia măcar zestrea care a cheltuit-o într-o lună. (…) Când îl întreabă cineva: "Ce te-a silit a te însura şi-apoi a-ţi lăsa nevasta?", răspunde râzând: ***"Eram beat când m-am însurat, şi-a doua zi m-am văzut în lanţuri şi am rumpt lanţurile sclaviei; libertatea e mai scumpă decât totul."****(…)*

- Asemenea infami nu suferă nimic nici din partea legilor, nici din partea publicului, nici chiar din partea familiilor ofensate; ba sunt încă bine văzuţi, bine priimiţi; şi oricând şi de câte ori vor să se mai însoare, părinţii se întrec a sacrifica fetele după asemenea monştri
- ***Ca la noi la nimeni! Bietele femei! Ele sunt la noi nişte adevăraţi martiri!****"*[32]

Altă dată, iubirea extraconjugală dintre *"un poet din cei norociţi ai veacului XIX"* şi *"o damă mare"* este explicată de femeie tot cu ajutorul referinţelor intertextuale. Întrebată de poet, care îşi permise *"următoarele observaţiuni ilustrei sale amante"*: *"Pentru ce eşti infidelă bărbatului dumitale, care posedă atâtea calităţi eminente?"*, răspunsurile ei par la început destul de criptice: *"pentru singurul cuvânt că e bărbatul meu"*, sau *"fiindcă sunt damă mare"*. Lămuririle suplimentare vin prin analogie cu drama lui Dumas, *La Tour de Nesle: "Ai văzut reprezintându-se drama intitulată Turnul de Nele?*[33]*"*

Explicitând, ea dezvoltă o întreagă teorie a predeterminării din înalta societate: *"este lege însă ca toate damele mari, în care intră marchize, baronese, contese, ducese, princese titulare şi regine chiar, să fie toate criminale"*.[34]

"Margarita de Burgognia, din drama Turnul de Nele, a luat de soţ pe Ludovic X, regele Franţei, fără plăcerea ei: fiindcă aşa o cerea politica cabinetelor respective. Ei bine! Corpul bărbatului, inima amantului. Înţelegi tu cum o regină a Franţei după o noapte de orgii cu gentilomi d-ai curţii, devine fără voia ei criminală? Ea joacă la lotărie capul ei, reputaţiunea ei de regină ghilotinată, spânzurată sau înfierată în umăr, ca cel din urmă criminal; asta este lucru uşor? Noi însă, dame mari, cari nu suntem regine, expunem numai reputaţiunea noastră de gentilom; nu aruncăm în Sena cadavrele amanţilor noştri d-o noapte."[35]

Teoretizând asupra naturii feminine, ea afirmă: *"Nu uita că femeia are inimă în care natura a pus amorul, ca un principiu al vie'ei morale. O femeie fără inimă este un cadavru! Căsătoriile damelor mari, în genere sunt nişte căsătorii de calcul, de convenţiune; sunt un contract unde intră averea şi poziţiunea, ca condiţii esenţiale; dar nici averea, nici poziţiunea nu constituie fericirea; fericirea femeii o constituie numai amorul. A voastră gloria, al nostru amorul."*[36]

La întrebarea de ce nu a urmat *"impulsiunea inimii ei de poet"* şi să-şi fi ales *"sigură bărbatul, un bărbat poetic ca dumneata, nu un bărbat prozaic"*, doamna în cauză prezintă situaţia damnată a femeii dintr-o familie bună, în ceea ce priveşte opţiunile "maritagiului":

[32] C.D. Aricescu, *Misterele căsătoriei*, în Şt. Cazimir, op.cit., p.209
[33] *La Tour de Nesle*, dramă în 5 acte de Al. Dumas-tatăl şi Frédèric Gaillardet
[34] C.D. Aricescu, *Misterele căsătoriei*, în Şt. Cazimir, op.cit., p.215
[35] *Ibid.,* p.216
[36] *Ibid.*

„Numai o femeie liberă, o văduvă, poate face la noi asemenea alegeri; sau, cel puțin, o fată orfană, cu altă educațiune, și în alte condițiuni; o fată însă ca mine, trebuie să aleagă între bărbatul ce-i destină părinții și între prostituțiune sau călugărie. Fericirea stă în răul cel mai mic. Totul este relativ în lume”.[37]

În spiritul concluziei acestei argumentări ("*Corpul, pentru bărbatul care-mi flatează vanitățile; inima, pentru amantul care-mi procură poezia simțurilor*"), ea nu se mărginește la amorul unui singur amant, căci invocă analogia ospățului numai cu pâine și cu apă, atunci când "dispui d-o masă regală". Atitudinea ei este mediată cultural: *"Totul atârnă de la educațiune. Amorul și știința, mama și bărbatul, iată sorgintea fericirii ș-a societății"*.[38]

Deznodământul acestei intrigi este cât se poate de prozaic, atât în sens propriu, cât și în cel figurat, căci proza can gen considerat minor este invocată de către poetul înșelat pentru a descrie ușurința sentimentelor amantei sale, printr-o impulsivă revelare a erudiției paremiologice:

"În lipsa poetului, la țară, unde acesta a întârziat vro două luni, dama cea mare l-a înlocuit cu altul, care, deși nu era poet, nu era însă bărbatul ei. Poetul nostru, ca mai toți poeții, s-a revoltat d-această infidelitate, ș-a rumpt-o cu amanta lui cea aristocrată, trimițându-i un bilet cu următoarea coprindere:

"Ce naște din pisică șoareci mănâncă. Îmi pare rău că am stricat orzul pe gâște. Adio! Rămâi cu proza, fiindcă poezia nu e de gustul dumitale"".[39]

BIBLIOGRAPHY

CAZIMIR Șt. (ed.). *Pionierii romanului românesc, antologie, text stabilit, note și prefață de Șt. Cazimir*, București: Editura Pentru Literatură, 1962.

DE ROUGEMONT Denis. *Iubirea și Occidentul*, București: Editura Univers, 2000.

PAPADIMA Liviu. *Literatură și comunicare. Relația autor-cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă*, Iași: Editura Polirom, 1999.

ROUSSET Jean. *Mitul lui Don Juan*, București: Editura Univers, 1999.

TEUTIȘAN Călin, *Eros și reprezentare: convenții ale poeziei erotice românești*, Pitești: Editura Paralela 45.

[37] *Ibid.,* p.216-217
[38] *Ibid.*
[39] *Ibid.,* p.217

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE INNER WORLD OF NOVEL CHARACTERS IN 1848 ROMANIAN LITERATURE

Sanda Pădureţu, Angelica Căpraru

Assist. Prof., PhD, Assist. Prof., PhD, Technical University of Cluj-Napoca

Abstract: The typological cut-out on the body of texts of the pioneers of the Romanian novel reveals recurring scenes, among which the permanent recourse to the personal values of the characters, either by expressing cultural tastes, political choices or evoking the intellectual path. In the episodes of the bookish training of certain characters in the Romanian first novels, they capture their metatextual character to suggest a background for the subsequent evolution of the hero's main character traits. The novels of our first modernity feature a rich female typology. When the female presence takes the stage, she benefits from the attention of both the male characters and the narrator as well, who abandons the epic to make room for the detailed description. It is a commonplace assertion that the omniscient narrator knows everything about his character, but this minimal rule of the homodiegetic narrative is verified in the fabric of the text: nothing escapes, no detail is unknown from thought to future evolution. From a typological point of view, the male character seems to belong to one of the two major categories: either that of the old rich man, for whom both love and marriage are a commodity, or the one of the fashionable young man who reminds us, in a degraded and prosaic way, of the myth of Don-Juan.

Keywords: typology, novel, metatext, narrative, myth

Construirea interioară

Decupajul tipologic realizat asupra corpusului de texte ale "pionierilor romanului românesc"[1] relevă "scene" recurente, printre care se situează și cea a recusului permanent la sistemul de valori personale ale personajelor, fie prin exprimarea gusturilor culturale, a opțiunilor politice sau a evocării parcursului intelectual.

Ca tip de descriere tematizată, portretul lui Alecu Șoricescu din romanul omonim al lui Ion Ghica[2] este creionat în prelungirea *fizilogiei* și a *caracterului*, specie pe care Ghica a cultivat-o și în alte scrieri ale sale. Chiar dacă portretizarea începe prin ilustrarea unei direcții ce va deveni emblematică pentru scriitorii timpului, "știința" fiziognomoniei („gros, rumen și cu păru scurt", „plete lungi, obraz palid"), aceasta este repede abandonată în favoarea reprezentării caracterului al personajului prin individualizare psihologică.

Reperul intertextual este prezent aici prin reflexul auctorial de invocare a numelor celebre ca repere ale gustului și ca validare a opțiunilor estetice ale personajului, atât prin reflectare în plan muzical, cât și în cel literar. Următorul fragment dezvăluie tinerețea boemă a lui Alecu Șoricescu, trăită în admirația tenorilor italieni, a artiștilor lirici francezi și italieni, a tragedianelor franceze, a scrierilor lui Hugo și Dumas, a dramaturgilor clasici Corneille și Racine, a iluministului Voltaire. Preferințele sale culturale eclectice sunt propagate și în domeniul muzicii: admiră deopotrivă compozitori clasici și romantici (pe clasicul Mozart, pe

[1] Șt. Cazimir (ed.), *Pionierii romanului românesc*, antologie, text stabilit, note și prefață de Șt. Cazimir, Ed. Pentru Literatură, București, 1962

[2] Ion Ghica, *[Istoria lui Alecu Șoricescu]* și *[Istoria lui Alecu]*, în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.*, p.3-21

Beethoven cel tranzitoriu între clasic și romantic, dar și pe romanticii Weber, Rossini și Verdi):

Formula retorică exclamativă prin care personajul își începe istorisirea, construită însă în registru negativ, pentru a evidenția distanța dintre cele două "euri" ale sale (cel din tinerețe și cel de acum) introduce un alt element stilistic în această construcție: paralela, ca "alternativă mai rafinată a portretului multiplu".[3] Funcția ei curentă este aceea de a crea disimilitudinea, de a sublinia diferența dintre două portrete într-un fragment descriptiv. Aici se materializează în contrastul dintre tânăr și matur, naiv și viclean; prin introducerea coordonatei temporale în descriere construiește, invocând distanța ce sugerează trecerea timpului, două portrete în oglindă, metamorfozate, ale aceluiași personaj:

„- Nu, prietene! Nu am fost totdauna negustor de grâu! Ăsta pe care mă vezi n-am fost tot gros, rumen și cu păru scurt; eu am avut plete lungi, obraz palid, am aplaudat și am șuierat pe Basadonna[4], pe Nourrit[5], pe Malibran[6] și pe Ronzi[7]; am suit pe Victor Hugo și pe Dumas până la ceruri și am afundat pe Corneille, Racine și Voltaire până în fundul tartarului, de unde d-abia geniul dramatic al lui Rachel[8] a putut să-i scoată; am grămădit pe Mozart, Beethoven ,Weber și pe Rossini și am făcut piedestal lui Verdi, care suflă mai toți din trâmbițe și bate necontenit din tobe."[9]

Ghica prezintă un erou individualizat, dar îl încadrează într-o tipologie umană universală, realizând astfel combinația dintre fiziologie și portretul personalizat.

Mult mai personalizat este portretul său din tinerețe. Evocarea parcursului intelectual se face din perspectiva rememorării cărților canonice, ca raportare la memoria culturală. Povestea vieții sale începe din frageda copilărie, a crescut cu învățători privați, lecturile formatoare au fost din Xenofon, Plutarh și Homer:

"Din frageda mea copilărie, tatăl meu m-a crescut necontenit cu învățători bine plătiți; zece ani am cetit pe Xenofont, am fost prieten și antuziast de toți oamenii lui Plutarh, am fost față la toate întâmplările războiului Troii; zece ani nu am lăsat pe Ahil de lângă mine, zece ani am călătorit cul Ulis. Îți mărturisesc păcatu: pe Virgilie nu-l puteam suferi; parcă-mi spunea inima că într-o zi o să fiu sătul de plug și de albine. Trei ani d-a rându eu am făcut engomin (engomin – discurs laudativ) și am sorcovit pe vodă la Sfântul Vasile.

La vârsta de paisprezece ani eram foarte mulțumit de mine și îngâmfat de mândrie. Dascălul elin declarase că nu mai avea ce să mă învețe și că isprăvisem cartea. (...) Atunci, trecând într-o zi prin Șărban Vodă cu un vătaf al tată-mio cu care mă trimitea la plimbare, am auzit o gălăgie la o fereastră și m-am oprit: o mulțime de glasuri striga în cadență: "Buche, as, ba, buche, es, be" ș.c.l. Mentorul meu îmi explică că acolo se învață carte românească. Numai atunci am făcut descoperirea că este o carte românească și că acea limbă pe care o vorbeam din copilărie se poate și scri. După câteva săptămâni scriam românește și urmam clasurile la Sf. Sava. De curând se orânduise un director atunci venit din țări streine și care în duhul meu era mai presus de Platon și Arhimed."[10]

O acoladă descriptivă menționează repere simbolice. Astfel, ocheanul din biroul directorului școlii îl reprezintă indirect - în virtutea unei corespondențe analogice din

[3] Mihaela Mancaș, *Tablou și acțiune. Descrierea în proza narativă românească*, Ed. Universității din București, 2005, p.48
[4] *Giovanni Basadonna (1806-1850)* – tenor italian
[5] *Adolphe Nourrit (1802-1839)* – artist liric francez, creator a numeroase roluri
[6] *Maria-Felicia Garcia de Malibran (1808-1836)* – artistă lirică franceză
[7] *Giuseppina Ronzi de Begnis (1800-1853)* – artistă lirică italiană
[8] *Elisa Félix Rachel (1820-1858)* – tragediană franceză
[9] Ion Ghica, *op.cit.,* în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.3
[10] *Ibid.,* p.4

imaginația elevului de atunci - pe profesorul său care urma să fie de bun augur pentru țară, „socotind că acel domn era să prefacă țara cu totul, întorcînd-o ca în ochean". Repartizat în clasa întâi filosofie el învață geometrie, algebră, silabirea latină, începuturi de limbă franceză, începuturi de desen linear (orice în afară de filosofie, după cum remarcă cu nedisimulată ironie Alecu Șoricescu):

"(…) curiozitatea mea fu zgândărită de o mulțime de obiecte ce nu văzusem niciodată până atunci; am petrecut acel ceas de anticameră uitându-mă printr-un ochean înfipt într-un picior cu trei craci, obiect care trăsese băgarea mea de seamă mai mult decât celelalte; când, ce să văz? Biserica din mijlocul curții, întoarsă cu turnu în jos, oamenii umbla cu picioarele în sus, pe orice puneam ochianu să întorcea cu josu în sus; mai pe urmă, multe întâmplări ale petrecerii mele în Sf. Sava le atribuiam efectului acelui ochean (...) socotind că acel domn era să prefacă țara cu totul, întorcând-o ca în ochean. După ceva vreme am aflat de la un profesor că clasul în care mă așăzasem era clasul întâi de filozofie; acolo toate să învăța: geometrie, algebra, silabirea latină, începuturi de limba franceză, începuturi de desen linear, afară numai de orice să atinge de filozofie. După un an de petrecere într-acea școală, iarăși isprăvisem cartea și mă dedea profesorii afară din școală încoronat de lauri și încărcat de premii. Împlinisem șaisprezece ani."[11]

Abandonarea idealurilor în defavoarea ambițiilor materiale este exprimată în termeni culturali, de renunțare la arhetipuri formatoare, la repere culturale fundamentale. Termenii primi ai antitezei se construiesc în sintagme eclesiastice, pentru ca lor să li se opună universul laic, decăzut, o lume care s-a despărțit de idealuri și a cărei valoare supremă este banul: *"tot sfântul foc în mine se prefăcuse în dăşărtăciune, toată ambiția mea ajunsese a fi să dobândesc o vorbă bună de la un boier mare. Toți oamenii cei mari de la Socrat și până la Hristos, toți marturii libertății de la Hristos și până în zilele noastre nu mai prețuia la ochii mei cât un boier cu barbă. Eu, care când mi-a vorbit Fourier*[12] *pentru întâiași dată, m-a luat un frig din tălpi, mi s-a suit prin tot trupul până ce s-a grămădit în creștetul capului, eu care m-am simțit fericit și mândru când m-a inițiat acest om la secretele sistemei sale, întocmai ca maica mântuitorului când i-a zis îngerul domnului să se bucure, am aflat atunci, de la un prieten care mai păstra încă iluzii, că murise Fourier, fără ca această veste să-mi aducă cea mai mică turburare, atât eram de preocupat (...)"*[13]

Personajele romanului *Tainele inimei* de M. Kogălniceanu sunt introduse în scenă într-o ordine deloc aleatorie, fiind descrise în funcție de rolul principal sau secundar care le este atribuit în cadrul narațiunii.

Dezvăluind la tot pasul mecanismul de construcție al povestirii, autorul se oprește cu predilecție asupra poziției, figurii și caracterului acestora, dând întâietate studiilor și parcursului lor intelectual. Un punct de vedere interesant este surprins de Liviu Papadima, care citește secvența recurentă a parcursului formator al personajelor din romanele perioadei, în termeni de dificultate a "tranzactării contactului", a identificării cititorului vizat în scrierile vremii. Pornind de la dificultatea stabilirii globale a publicului epocii, a preconizării sau nu a unui public cititor avizat, criticul apreciază ca prozatorii perioadei au parte de o receptare contradictorie: "Apărătorii duhului național îi ceartă pentru imitația frivolă a lustrului

[11] *Ibid.,* p.5
[12] *Fourier* – socialist utopic francez.A pledat pentru o reconstrucție a societății bazată pe asociațiile comunale de producători cunoscute ca *phalanxes*.Sistemul său poartă numele de *fourierism.* (***, "Charles Fourier", http://www.britannica.com/EBchecked/topic/215092/Charles-Fourier, accesat la 3.04.2013. Istoria românească înregistrează organizarea de către Teodor Diamant a unui *falanster* la Scăieni în 1835, experiment social eșuat în mai puțin de un an.
[13] Ion Ghica, *op.cit.*, p.3

apusean și pentru disprețul arătat valorilor autohtone, apologeții propășirii îi laudă pentru menirea lor de eroi civilizatori".[14] Transpusă în planul scriiturii, această circumstanță culturală, va da naștere unor artificii descriptiv-narative precum în situația de mai jos, în care "se întâmplă și ca procuror și avocat să fie una și aceeași persoană. Contrastul pilduitor dintre Leșescu și Stihescu, desemnați ca eroi principali pentru romanul lui Kogălniceanu, *Tainele inimei*, e dublat de un cuplu antinomic de rang secund, spre a preveni eventualele concluzii privind tabăra "bunilor" și pe cea a "răilor" ".[15]

Dacă lui Măcărescu capitala Franței i-a oferit o diplomă de la "*facultatea dritului de Paris"*, precum și "*un drum sigur și hotărât de la întoarcerea sa în țară"*, în schimb vărului său i-au surâs *"în orașul periciunei"* studiile „*asupra cei mai frumoase jumătăți a neamului omenesc"*, astfel că "vrednicul boier moldovan"care-i este tată îi va întrerupe acestuia traiul boem parizian, prin rechemarea acasă a rătăcitului:

"*Cel dintâi trei era: un advocat* ***ce-și făcuse studiile la facultatea dritului de Paris****, numit N. Măcărescu, băiat bun, prieten nefățarnic, lipit îndatoririlor sale, urmând un drum sigur și hotărât de la întoarcerea sa în țară,* ***cu mai mult spirit decât mulți carii se socotea mai înțelepți decât dânsul****, iubind a fi epigramatic, însă pururea cu gust și cu măsură. Al doilea, un văr al lui,* ***studiant de umanități în Paris****, care însă* ***în loc de-și face studiile în cărți pulberoase, preferasă a le face asupra cei mai frumoase jumătăți a neamului omenesc.*** *Pentru aceea tatăl său, vrednic boier moldovan, rechemase pre fiiul său din orașul periciunei, cum îi plăcea să numească Parisul, și, aducându-l în țară, îl luă cu dânsul în ținutul Fălciului, unde îi dădu moșia părintească spre căutare. (...) Al treile era fiiul unui cinstit și bun (...) soldat al lui Napoleon, care (...)* ***deschizând cel întâi institut franțez, formă o generație întreagă, contribuind mai mult decât oricare altul a răspândi în Moldova limba, literatura și ideile măreței sale patrii****."*[16]

Referindu-se la episoadele formării livrești ale anumitor personaje din romanele începuturilor, Liviu Papadima surprinde "caracterul metatextual" al acestora, "vrând să sugereze un fundal de referință pentru evoluția ulterioară a principalelor trăsături de caracter ale eroului".[17]

Adaptând mimetismul social propriilor necesități și posibilități, educația pe care un boier de țară retrograd, habotnic și plin de prejudecăți alege să o ofere fiului său devine semn al naturii și poziției personajului patern, dar și al devenirii fiului:

"*- Cuconașul însă era acuma mare și nu știa nici buche; vornicul se sfătui cu vorniceasa de cele ce ar trebui să facă.* ***Să-l deia la vreun pensionat****?* ***Nu puteau înțelege cum de fac părinții una cât asta, căci la pensionate nu se-nvață*** *– așa aflaseră d-lor -* ***religia ortodoxă, și ele-s ținute mai toate de nemți păgâni care nu duc băieții niciodată la biserică, nici postesc, nici se-mpărtășesc de 4 ori pe an, precum face vornicul, după ce dă vro câteva sărindare și trimete la biserică colivă vro câteva zile!...Ei se hotărâră să nu-l deie nici la vro școală publică, căci nu se cuvine, zicea vorniceasa, ca un fiu de boieri să-nvețe cu toți fiii de ciobotari și de cojocari!*** *Nu mai rămăsese alt mijloc de a educa pre Tăchiță decât* ***de a-i tocmi un dascăl în casă****. Cucoana însă* ***pretindea ca să-l trimită înăuntru***[18]*; boierul susținea că* ***nu, căci l-ar pierde mai degrabă și decât într-un pensionat*** *și aducea de mărturie pre fiul cuconului Enachi D... și altul și altul. Cucoana iarăși îi spunea că se-*

[14] Liviu Papadima, *Literatură și comunicare. Relația autor-cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă*, Ed. Polirom, Iași, 1999, p.212
[15] *Ibid.,* p.212
[16] Mihail Kogălniceanu, *Tainele inimei*, în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.34
[17] Liviu Papadima, *op.cit.,* p.181
[18] *înăuntru* – în Europa

nșeală, și ea-i aducea de mărturie pre fiul postelnicului Luptă, care venise de curând de la Paris c-o mulțime de cărți și pre care-l auzise ea vorbind așa de frumos franțozește; dar fiindcă bărbatul este cap femeiei – de ce? nu știu! – ***boierul se-mpotrivi cu tot dinadinsul; el se puse apoi și scrise la Iași unui amic al său să-i tocmască vrun dascăl care să fie bun francez. Aceasta era întâia și ultima calitate ce d-lui dorea în dacălul fiului său.***”[19]

Iubirea. Cele două jumătăți

Femeia

Romanele primei noastre modernități prezintă o bogată tipologie feminină.

Sofia, tovarășa de viață a lui Alecu Șoricescu este exemplul ilustrativ al femeii devotate, un adevărat înger salvator pentru protagonist, într-o etapă nefericită a existenței sale. Din dorința de a-și asigura resursele materiale pentru a-l îngriji pe Alecu, ea se angajează cusătoreasă la o modistă franceză. Firul narativ se îmbină cu scurte tablouri descriptive ale sacrificiilor femeii pentru îngrijirea bărbatului iubit și asigurarea unui unui trai decent (de la căutarea febrilă a bolnavului prin tot Bucureștiul, până la închirierea unei odăi confortabile la hanul Golescu și găsirea unui doctor): *“Sofia mă ținea de cap. Biata fată, în lipsa mea la ocnă* ***se băgase cusătoare la o marșandă franceză vestită****, din Podu-Mogoșoaii, unde mergea toate cocoanele cele mari d-îșî făcea de cap”*[20], *“Sofia* ***cosea toată ziua și toată seara*** *când la rochii, când la bonete și ținea casa”*.[21]

Împrejurările potrivnice ale vieții celor două personaje vor scoate la iveală altceva decât imaginea de înger domestic cu care ne familiarizase textul. În Sofia, fondul realist semnalează germenii emancipării: *“Asta nu este viață!* ***O femeie care se respectează nu trăiește cu nădejdi și cu zeamă de fasole****”*. Dragostea pălește în fața realităților crude ale vieții, viața s-a schimbat, cu valorile patriarhale supraviețuiești greu: *“Ascultă-mă, Alecule, tu ești sufletul cel mai bun, inima cea mai nobilă care poate vedea cineva, dar* ***cu sentimentele tale, cu principiile tale, noi murim amândoi de foame, pe calea pe care ai apucat tu nu sunt vrăbii fripte****”*.[22]

Descrierea femeii care abandonează iubirea sinceră pentru interesul material se face tot prin referință livrescă: *“(...) dar când a venit seara și noaptea și am văzut că nu vine, nici nu-mi scrie, m-a luat o jale, căci cu toate gâlcevurile ce provenea din opunerea principelor noastre, fiindcă Sofia avea principuri,* ***dar era materialismu încarnat, era plină de Père Goriot, și Vautrin i să părea un erou****, cu toate acestea era cea mai plăcută și mai bună ființă care poate fi și o iubeam din toate puterile inimei (...)*”[23]

Intrarea în scenă a prezenței feminine focalizează atât atenția personajelor masculine, cât și pe cea a naratorului, care abandonează epicul pentru a face loc descrierii amănunțite. Cu toate că aga Mătiescu este cel care își face primul intrarea în “confetăria lui Felix Barla”, primele personaje asupra cărora privirea stăruie sunt cele două femei care-l însoțesc.[24] Soția sa Elena pare a fi întruchiparea pefecțiunii atât fizice, cât și morale.

Față ei oacheșă și melancolică este descrisă de colonelul Leșescu folosind comparații din registrul (clișeizat) al angelicului: *“samănă scoborâtă din ceruri și soră cu îngerii”*. Este tipul ideal de frumusețe al acelor vremi: de talie mijlocie, cu o *“față virginală și frescă”*. Comparatiile abundă: *“un păr negru ca pana corbului, o frunte largă și albă ca alabastrul*

[19] V.A. Urechiă, *Coliba Măriucăi*, în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit*., p.88
[20] Ion Ghica, *[Istoria lui Alecu]*, în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.7
[21] *Ibid.,* p.9
[22] *Ibid.,* p.10
[23] *Ibid.,* p.15
[24] Mihail Kogălniceanu, *Tainele inimei*, în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.46-48

Italiei (...) doi ochi din care, prin o curiozitate rară a naturii cît şi încântătoare, era unul ***albastru plin de dulceaţă ca a zânelor Nordului****, şi celălalt negru, sclipitor de toate razele meridionale ce se văd numai în ochii unei andaluze, două sprincene încordate care,* ***cum ar zice un poet din şcoala lui Conachi, forma cel mai frumos arc al amorului*** *(...) un nas de romană , o gură, lăcaşul graţiilor, a cărora buze,* ***tot după cum ar putea zice poetul sus-pomenitei şcoale****, sămăna a două foi de roze, cît pentru dinţi, nu cred că oceanul să aibă mărgăritare care să fi putut a li întrece albeaţa. Închipuiţi-vă pe lângă aceste un zâmbet nevinovat şi îngeresc, un gât alb şi mlădios ca al lebedei, un piept şi nişte umere* ***precum le-au visat numai Fidias****, o talie de baiaderă să o strîngi între două degete, forme care aduna toate condiţiile esteticei şi a voluptăţii,* ***picioarele unei sevilane şi un mers de zeiţă plimbîndu-se pe nouri****,* ***iarăşi după expresia poetului mai sus prenumit****".*

Cel de-al doilea termen al comparației provine întotdeauna dintr-un orizont cultural preexistent al autorului, imaginația lui este filtrată livresc, evocîndu-se astfel sursele de inspirație atașate unor valori considerate fundamentale de către Kogălniceanu însuși: folclorul, clasicismul roman, cultura bazinului mediteranean, manierismul galant al versurilor erotice ale lui Conachi.

Laura, verișoara Elenei este personajul structurat antitetic. Modul în care este construită prezentarea sa diferă de cel al Elenei: pasajele descriptive sunt de mai mică întindere: *"bălaie, cu trăsături lungărețe, cu obrazi albi, grabnici de a se roşi, însă nu de ruşine, figura sa nu era în stare de a răbda analizul unui cunoscător; ochii săi, carii făgăduia toate voluptăţile amorului material, avea însă un ceva crud în căutarea lor (...) ea avea în totul un nu ştiu ce diavolesc (...). Căutătura sa ades avea puterea magnetică a şerpelui atrăgând pre nevinovata păsăruică (...) ea era în toată puterea cuvîntului un demon cu faţa de înger, adevărat cameleon".* Aici termenii folosiți - selectați din registrul demonicului - *"crud, diavolesc, magnetismul şarpelui, demon cu faţă de înger, cameleon"*, sunt sugestivi pentru crearea figurilor de stil bazate pe opoziție.

Privind cu atenție observăm că antiteza se creează și la nivelul structurii textului. Elena fusese introdusă exclusiv prin caracterizare directă, simpatia naratorului fiind nedisimulată, elementele stilistice folosite ajutând la creionarea pasajului descriptiv, static. Prin opoziție, imaginea Laurei este una construită dinamic, caracterizată direct și indirect, prin acțiunile sale trecute, prezente și chiar viitoare. Este un loc comun afirmația potrivit căreia naratorul omniscient știe totul despre personajul său, însă regula aceasta minimală a narațiunii homodiegetice a lui Kogălniceanu se verifică în țesătura textului: nimic nu-i scapă, nici un detaliu din viața Laurei nu-i este necunoscut, ba dimpotrivă, el îi cunoaște până și gândurile sau evoluția viitoare.

Descrierea capătă un ritm alert datorită scurtelor pasaje narative inserate, prin care ni se oferă amănunte, insistându-se pe relatarea acțiunilor reprezentative, introduse prin verbe la imperfect pentru a indica simultaneitatea temporală și repetarea faptelor reprobabile : *"****se pretindeavitruoasă şi*** *purta trii-patru intrigi deodată, unuia dîndu-i vîrful degetului de atins, altuia numai o ochire făgăduitoare de tot şi neîmplinind nimică, unui al treile buzile de sărutat, la altul piciorul şi la un al cincile genunchiul.* ***Se pretindea virtuoasă****, şi* ***unul avea voie de a o strînge de mîni sau de a o călca pe pi****cior, cînd ea nu* ***se însărcina mai întîi cu aceste practice****, şi* ***altul o apuca de talie****.* ***Şti****a tot: cînd platonică, cînd cu aerul nevinovat a unei vergure de cincisprezece ani, cînd cu pozele unei lorete din Paris, ea* ***era din acel număr blestămat de femei*** *care în amorul cuiva văd numai un mijloc de a petrece vremea şi de a produce jărtfe nenorocite (...) adecă femeia măritată care caută o a doua nuntă, care cu bărbat vroieşte a-l schimba cu alt bărbat cu un mai mare rang, mai strălucită poziţie, mai*

întinsă bogăție (...). Pe lîngă aceste mai ***avea și grozava răutate de a-și alege cu preferință jărfele între însurați*** *(...)"*

Avem în aceste rînduri, precum și în cele ce urmează, care sunt parte a descrierii agăi Tachi Mătiescu, posibilul germene al intrigii viitoare, dar romanul fiind neterminat, nu știm cu certitudine.

O altă Elenă, protagonista romanului omonim al lui Bolintineanu, ilustrează o remarcă a lui Liviu Papadima. Identificând – printre diverse tipuri de spunere în exces ale romancierilor perioadei, simplificatoare, redundante și, sub aspectul cooperării cu cititorul, logocratice - încă o "maladie cuvântătoare", criticul o denumește drept "adjectivită". Unul din ticurile de scriitură din acest registru este atașarea repetată a câte unui epitet valorizant în cazul menționării personajului. La aceasta se adugă, precum în exemplul de mai jos, calificative în care autorul își manifestă severitatea justițiară. Care este nevoia introducerii acestui cod "axiologic" în nomenclatorul narațiunilor pașoptiste? Hiperdeterminarea codului hermeneutic, manifestat în text ca saturație informațională, caută să anihileze de fiecare dată inițiativa interpretativă a cititorului: "Aici, în sfera valorilor intens marcată etic, naratorii se arată cei mai temători ca nu cumva cititorii "să greșească". (…) nu lasă nici o îndoială asupra restricționării deliberate a apațiului de manevră a cititorului. Părintele cel bun e totodată și cel mai tiranic".[25]

"(…) era în București ***o fată, o minune, o perfecțiune*** *sub toate raporturile.* ***Junie, frumusețe, spirit, creștere, simtimente delicate, toate le poseda în puntul cel mai înalt****; în fine, era una din acele* ***ființe rari, unici poate****, ce* ***Dumnezeu din timp în timp face să nască în unele societăți degenerate, ca cum ar voi ca oamenii să-și aducă aminte că nu i-a părăsit.****"*[26]

Femeile din "lumea" romanului pașoptist se adaptează cu rapiditate la timpurile moderne: *"O oprești ca să se îmbrace, de, după cum merge șartul*[27] *de astăzi, ca să vezi dumneata, jupâne, acum nu mai este lumea ca altădată, când negustorii trăiau cum da Dumnezeu, acum este altă lume; și care este femeia aceea care să se lase ceva mai jos decât o cocoană!... Are dreptate cocoana jupâneasa, zău, are dreptate, că vrea să învețe pe Lefterica clavir, s-o învețe jocuri care au ieșit acum, căci chitara o știe de rost; îi mai trebuie ș-o sfrânțuzească, că de, eu sunt bătrână și îmi sfârâie inima când văz lumea ținându-se de luxus. Las-o în pace, lasă pe mititica maichii să petreacă, să cânte, să râză, să joace, să iasă la plimbare cu cocoana jupâneasa (...)."*[28]

Alte personaje feminine sunt animate de dorința de a iubi și a fi la rândul lor iubite, sau, atunci când acest ideal este greu de atins, își reorientează grabnic atenția înspre împlinirea idealului matrimonial. Fetele bătrâne și văduvele deopotrivă sunt aspirante la statutul de femeie măritată:

"*La dreapta și la stânga ei erau așezate* ***cinci fete ale sale****,* ***toate trecute în vârstă și aspirante la maritagiu****; aceste șase dame (...) veneau înainte de toți și de toate ca să ocupe locurile principale,* ***negreșit ca să atragă privirile societății și să se găsească pețitori pentru acele cinci odoare carii gemeau subt jugul speranței de mai mulți ani****. […] Se instalase cu forță* ***o văduvă cu cincizeci ani în spinare****, și pretinda că în lăsatul de sec abia atinsese de al douăzeci-și-noulea. În toate adunările se așeza lângă doamna Gogman sperând că,* ***din mulțimea curtezanilor acesteia carii se așezau vizavi de dânsa, va atinge privirile vreunuia și asupra încântătoarei dumisale creaturi*** *care purta cu cochetărie o coafiură încărcată de*

[25] Liviu Papadima, *op.cit.,* p.186-188
[26] Dimitrie Bolintineanu, *Elena*, în Șt. Cazimir, *op.cit.,* p.150
[27] *șart* - rânduială
[28] Alexandru Pelimon, *Hoții și Hagiul,* în Șt. Cazimir, *op.cit.,* p.55

pompoane și de flori, a căror greutate era în cumpănă cu capul său. Ar fi presupus cineva că acea damă căreia îi zicea doamna Bâlcioaia purta două capete demne de expus la vreo menajerie."[29]

Bărbatul

Din punct de vedere tipologic, acesta pare să își revendice apartenența la una din cele două mari categorii: fie la cea a bărbatului bătrân și bogat, pentru care atât iubirea, cât și căsnicia sunt o marfă, fie la cea a tânărului la modă care reeditează, în variantă degradată și prozaică, mitul lui Don-Juan.

Pentru boierul avut iubirea este o tranzacție, iar arta cuceririi aduce mai degrabă cu negocierea unor temeni financiari. Fragmentul de roman al lui Ion Ghica conține o prezentare a felului în care face curte un astfel de bărbat: *"Dar un boier mare și bogat a zărit-o într-o zi la o rudă a lui unde să dusese să ducă o rochie, s-a luat după dânsa și, după ce i-a trecut sub ferestre de câteva mii de ori într-o droșcă, cea mai nouă din oraș, cu armăsari aurii, învălit într-o manta de catifea havaie*[30] *cu samur de jur împrejur și cu un arnăut înmuiat în fir, i-a expeduit pe vestita Sana; dar Sofia a priimit-o astfel, încât nu a mai îndrăznit să vie și altă dată; boieru, rănit în amorul său propriu, căci nu era obicinuit la refuzuri (cine nu voia 50 de galbeni, trimitea 100, două, o mie, și izbutea), hotărî cu Sofia să întrebuințeze un alt mijloc. A închiriat o casă la uliță, a mobilat-o cu cel mai mare lux, și într-o seară, trimite o carîtă înhămată de doi armăsari, cu un gruum*[31] *cu pantaloni de piele albi, cu o cocoardă la pălărie și cu cismele sumese la carâmb, și o poftește la d-na Săftica Fonfei. Nenorocita Sofie intră în carâtă și să pomenește ca într-un vis că intră într-un apartament cum nu mai văzuse. Vestita Sana o aștepta ca să-i spuie că echipaju, slugile, apartamentul cu stăpân cu tot este al ei; inima a intrat la îndoială și n-a mai îndrăznit să-l lase."*[32]

Unica neliniște a "bogatului răpitor" din această aventură amoroasă nu vine din partea femeii a cărei iubire o câștigase cu bani, ci ține de registrul răzbunării din iubire a fostului partener, de a cărui gelozie se teme: *"(…) amorul propriu pe de o parte, gelozia pe de alta deșteptaseră în mine o patimă atât de puternică, încât tot felul de gânduri îmi venea în minte; Sofia, care cunoștea caracterul meu,* ***sfătuise pe boierul ei să nu iasă din casă cel puțin o lună. Bietul om trăi într-o odaie unde nu priimea pe nimeni și era păzit de șase arnăuți."***[33]

O ilustrare a aceleiași tipologii masculine o regăsim și în *Elena* lui Bolintineanu, unde accentele moralizatoare ale autorului denunță toleranța societății față de astfel de abuzuri:

În fragmentul de mai jos este ilustrată aceeași concepție:

"Când se retrase din serviciu cu începutul guvernului interimar al principelui A. Ghica, îi veni ideea de a se însura. Postelnicul George era o partidă strălucită în București. Era bogat și boier mare. Aceste calități sunt de ajuns pentru un bărbat ca să ceară mâna celei dintâi fete din țară. ***Era bătrân, rău crescut, fără spirit, fără învățătură, încărcat de defecte fizice și morale; însă în țara noastră, în căsătorie, nu se cere decât avere și un nume. Avea dar drept să caute o fată de 16 ani, frumoasă, binecrescută, cu spirit, cu inimă și cu avere mare."***[34]

[29] Ioan M. Bujoreanu, *Mistere din București*, în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.227
[30] *havaie* - aurie
[31] *groom* (engl.) – rândaș
[32] Ion Ghica, *[Istoria lui Alecu]*, *op.cit.,* p.15
[33] *Ibid.*
[34] Dimitrie Bolintineanu, *Elena*, în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.150

Concepția dominantă asupra cumpărării (la propriu) a favorurilor feminine sau a femeilor cu totul, ca obiect contractual al unui "maritagiu" este abil subliniată și în romanul lui Bujoreanu:

"La o altă masă erau așezați un domn bătrân cu tânăra dumisale consoartă și juca loto de nevoie, ca să nu-și piardă din vedere mironosița, care avea o figură vicleană și niște ochi ce se preumblau neîncetat pe tinerii carii se aflau vizavi de dânsa. Acestui îi zicea domnul Gogman care, din economiile ce le făcuse în viață, ***cumpărase mai multe moșii și o femeie tânără, frumoasă și de familie bună****."*[35]

În categoria "donjuanilor" intră tinerii la modă, mereu îndrăgostiți, sau aflați în căutarea aventurii. Hagiul, personajul romanului lui Alexandru Pelimon, tatăl unei fete aflate la vârsta măritișului, își vede casa invadată de astfel de curtezani: *"Din când în când juni cu fracuri de* ***modă de la Franc*** *și cu* ***legături de la Barbulovici****, perfumați cu* ***parfumărie de la Lebel****, cu* ***cămăși cusute de la Mari****, cu* ***frezura făcută de Alfonso****, cu* ***botine de la Ghinescu****, și care* ***țin adesea pe Nicolașcu birjarul****, sau cel puțin vreunul, cel mai din urmă faeton adus de modă, până la ziua albă, se întrec care de care a da vizite și a face partide de jocuri nevionvate în casa Hagiului, pentru care Hagiul ș-a mobilat în cele din urmă salonul său cu un gust foarte eschiz.*[36] *Cu această ocazie a venit și Costache să-și depuie prinosul la picioarele altarului, care diviniza pe fiica Hagiului și pe muma ei.* ***Fiți galanți, junilor domnișori, când vă înfățișați dinaintea damelor de modă,*** *căci cocana Hagiica are atâta amabilitate, atâta indulgență în priimirea sa; dar Elefterica, însă, Elefterica este un înger; plină de grații și cu un spirit foarte rar, conversația sa a animat toată soțietatea cocoanelor de prinpregiur, câte se adun serile la conversație!..."*[37]

Aceștia își joacă rolul de "donjuani", dar pot fi încadrați și în categoria estetică a mai nou-apăruților *dandy.* Ei știu că linia și tăietura cu totul aparte a costumului, până la cel mai mic detaliu, le garantează unicitatea veșmântului și pentru că acesta este prima lor emblemă, întâia și cea mai percutantă modalitate de semnificare, eleganța le devine principiu de viață. Rolul pe scena socială se joacă apelând în primul rând la vestimentație.[38] Acestei suprafețe plină de semnificație, veșmântul (cu accesoriile sale), i se adugă "încă una,la fel de importantă: chipul. Dandy-ul cunoaște, ca nimeni altul, arta măștii. De la fardul propriu-zis la coafură, el deține inegalabila știință de a-și "compune" o figură".[39]

Dintre toate atributele lui Don Juan recenzate de Jean Rousset, recursul intertextual la memorie al romanelor primei noastre modernități privilegiază prototipul "vânătorului avid, al desfrânatului voluptuos, al omului dedat plăcerii".[40] El ni se înfățișează în ipostaza sa de om plin de vicii, ca cel dintâi declanșator al tuturor relelor ce vor urma în viața lui Alecu Șoricescu. Întruchipat de "domnul Magargiu", vecinul aparent ridicol, îmbrăcat mereu în negru, "ca un vizitiu de dric", descrirea personajului accentuează înclinația lui Ghica înspre un imaginar simbolic, din care nu lipsește comparația de rău augur. Acesta este un Don Juan al seratelor de mahala (*"era domnul Jean al soarelelor de mahala"*), dar și secretar al marelui logofăt, șeful cancelariei domnești.[41]

În celelalte romane mitul nu se risipește, dar se lasă înlocuit de alte modele livrești: *"Vom vorbi încă de un nou-sosit cu femeia sa, de Șeni, un boier mare, care nu a fost*

[35] Ioan M. Bujoreanu, *Mistere din București*, în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.227
[36] *eschiz* (fr. exquis) – delicat, distins
[37] Alexandru Pelimon, *Hoții și Hagiul*, în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.51-52
[38] Adriana Babeți, *Dandysmul. O istorie,* Ed. Polirom, Iași, 2004, p.201-202
[39] *Ibid.,* p.210-211
[40] Jean Rousset, *Mitul lui Don Juan*, Ed. Univers, București, 1999, p. 154
[41] Ion Ghica, *[Istoria lui Alecu]*, în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.5

totdauna mare, în junia lui era sărac, şi ***dat cu totul la desfrânări. Era un fel de Lovelace[42],*** *aceasta dovedeşte că în junia sa avea o figuă plăcută. Tânăr încă, se însură, maritagiul îl făcu să se apuce de comeţ, câştigă, făcu stare colosală".*[43]

"Senzualitatea lacomă a vânătorului de femei, pofta sa de ospețe și de mâncare", întregesc portretul unei ființe doritoare, profitoare, plină de secrete, caracterizată de o căutare neobosită, de o poftă fără sfârșit și cu o "inaptitudine funciară pentru fidelitate".[44]

Tot în această categorie intră tinerii fără bani, care caută compania femeilor bogate, așa-zișii "domnișori la modă": *"un domn la modă, care nu de multă vreme începuse să zbârnâie în lume (...). Acestuia îi zicea domnul Mirinescu, care trecea în lume de ataşe al doamnei Bruneschii, şi care nu îndrăznea să deschidă gura decâtnumai când elefantul dumisale îi dădea voie. În adevăr, domnul Mirinescu era bine făcut, bun băiat, dar nu prea avea parale; şi ca să şi le poată procura, hotărâse să înghită câte trei sau patru hapuri în douăzeci şi patru de ore. Ce e drept, hapurile erau foarte mari, anevoie de luat (...)"*[45]

În măsura în care există "un secret ce nu poate fi mărturisit, vom avea și măști ce trebuie denunțate și ridicate".[46] El este poligamul cu metode clișeizate ("răpitorul și monotonul obiect al cuceririlor lui"), "omul dorinței fără sfârșit și al plăcerii excesive", seducător și voluptuos.[47]

"Un domn din parter, care cunoştea puţin pe doamna Bruneasca şi trecea în lume de un domnişor la modă, căci era de treizeci de ani şi avea o fizionomie frumoasă, îi vine ideea să o curteze când se încredinţează că acea doamnă voia să profite de văduvie. Şi fiindcă el avea lipsă mare de bani, nu crezu de cuviinţă a amâna proiectul său pentru altă dată, în temerea de a nu se găsi un altul să-i ia chilipirul de la mână"[48]

În noua categorie de interpretări din romanele perioadei, el se ivește după masca libertinului, a perversului, traversat de sumbra nebunie a sexului.[49]

"Conversaţia se interumpsese, şi în momentele de tăcere Bruneasca se felicita că a dobândit un amant la modă, iar Gălăţescu era încântat că a reuşit cu atâta înlesnire, proiectând ca să o stoarcă de parale în măsură cu febleţa ce va dobândi de dânsul "[50]

Lumea romanescă a începuturilor este populată și de "donjuani" care abandonează acest rol, însă faptul că iubirea lor nu reprezintă decât o marfă este accentuat de rapiditatea cu care sunt înlocuiți; fără a lăsa în urma lor nici un regret, nici un sentiment, nici o aducere-aminte: *"(...) legământul lor nu mai exista de multă vreme, căci Mirinescului i se atacase sănătatea şi se hotărâse a nu-şi mai vinde sufletul pentru bani. Doamna Bruneasca nu se decontertase pentru această pierdere: ea era bogată şi când cineva este bogat, găseşte foarte lesne acest fel de marfă în toate pieţile Bucureştilor".*[51]

La o primă vedere, bilanțul moral a ceea ce s-a adunat într-un imaginar cultural populat de *dandy* îi apropie pe aceștia de mitul lui Don Juan, proiectântându-i în infern. Păcatele veniale sau capitale nu-i ocolesc: orgoliu nemăsurat, narcisism, egoism cinic, dorința

[42]*RobertLovelace* - personaj al romanului epistolar *Clarissa* de Samuel Richardson; tip al seducătorului fără scrupule, al aristocratului libertin (***, „Robert Lovelace", http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1707754/Robert-Lovelace, accesat la 22.11.2012)
[43] Dimitrie Bolintineanu, *Elena,* în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.156
[44] Jean Rousset, *Mitul lui Don Juan*, Ed. Univers, București, 1999, p. 154
[45] Ioan M. Bujoreanu, *Mistere din București*, în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.228
[46] Jean Rousset, *op.cit.,* p.155
[47]*Ibid.,* p.158
[48] Ioan M. Bujoreanu, *Mistere din București*, în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.251
[49] Jean Rousset, *op.cit.,* p.156
[50] Ioan M. Bujoreanu, *Mistere din București*, în Șt. Cazimir (ed.), *op.cit.,* p.252
[51]*Ibid.,* p.253

de a domina, fascinația suprafeței, a futilului, distanța ironică față de oricine și orice, oroarea de natural, cultul artificiului, oroarea de matrimoniu. Tradiția morală și religioasă le conferă imaginea unor "monștri cu fața uman rafinată", a unor „Satani de salon" sau "Mefistofeli cu joben".[52]

"Domnișorul care vorbise era un june ca de vro douăzeci până la patruzeci de ani, de o talie măruntă, puțin spân și cu părul blond. El profesa avocatura în mici procese, mai ales pe la comisiuni de culori[53] *și uneori la tribunalul polițienesc. De vro câtva timp îi intrase în minte ideea d-a-și face mână bună pe lângă doamna Păuna Vătreanu și ochi dulci la adresa fiicei sale, Didina, sperând să se cunune printr-însa cu o avere de vro trei mii galbeni ce era dota ei. Iată pentru ce domnul Lică Cescu venea adesea să cultive cunoștința d-nei Păuna Vătreanu, să-i amețească capul cu laudele ce-și făcea despre averea sa și capacitatea sa, despre distinsele relațiuni ce le avea în societate și despre meritele ce poseda în știința sa de a face o căsătorie fericită."*[54]

BIBLIOGRAPHY

BABEȚI Adriana. *Dandysmul.O istorie*, Iași: Editura Polirom, 2004.
CAZIMIR Șt. (ed.). *Pionierii romanului românesc, antologie, text stabilit, note și prefață de Șt. Cazimir*, București: Editura Pentru Literatură, 1962.
MANCAȘ Mihaela. *Tablou și acțiune. Descrierea în proza narativă românească*, București: Editura Universității, 2005.
PAPADIMA Liviu. *Literatură și comunicare. Relația autor-cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă*, Iași: Editura Polirom, 1999.
ROUSSET Jean. *Mitul lui Don Juan*, București: Editura Univers, 1999.

[52] Adriana Babeți, *op.cit.,* p.237
[53] *culoare* – sectoare ale Capitalei
[54] George Baronzi, *Misterele Bucureștilor*, în Șt. Cazimir, *op.cit.,* p.314

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

RENAISSANCE ENGLAND - BUILDING UP THE NATION, JUSTIFYING COLONIALISM AND EXPANDING THE EMPIRE

Liliana Tronea-Ghidel

Assist., PhD, University of Craiova

Abstract: Renaissance England - building up the nation, justifying colonialism and expanding the Empire is a necessary historical incursion into those events which contributed to the Age of Discovery, and gave an enduring dimension to the English nation. It all started with the accession of Henry VII in 1485, which marked an end to an extended period of civil unrest and facilitated greater and open cultural dialogues and exchanges with their European neighbours. The following English monarchs – Henry VIII, Elizabeth I, and James I – contributed a wide range of religious, political, and economic changes which brought England to the fore in the arena of European affairs, with a heavy price paid by the native population. It is not a surprise that English Renaissance writers were deeply embedded in the radically changing cultural landscape which their audiences – noblemen and commoners alike – were experiencing, and often explored in new and challenging ways the directions which the developing English nation might take.
I have also taken into consideration the late twentieth-century challenges the traditional term Renaissance has met: distinguished scholars – obviously informed by the gender studies and feminist approaches – questioned whether it was only male members of certain political and intellectual elites who profited from a period of Renaissance (that is, cultural renewal). Actually, such debates justify the present-day preference for early modern, meant to safely replace Renaissance.

Keywords: Renaissance, colonialism, nation, empire, early modern.

For a better understanding of the Early Modern appropriations of such notions as 'nation' and 'empire', 'Englishness' and 'Britishness', we consider it necessary to return in time to the realm of charismatic King Henry VIII who, in 1532, one year before the birth of the future Queen Elizabeth I, issued the so-called *Act of Appeal* – an important document which made impossible the appeals of the subjects of the British Crown to the Holy See of Rome in any religious or political matters. Thus, the King of England became the upmost legal authority in all such matters in England and all the other possessions of the Crown. England was officially proclaimed an Empire, and the English crown became an Imperial Crown. The historians at the court of Henry VIII were quick in rewriting the royal family history and went as far as to claim that they could trace the lineage back to Brutus and the fall of Troy!

This was a far-reaching measure which made accepting papal authority, or following papal rulings in church, faith or other matters illegal. It was followed a year later by the *First Act of Supremacy* (1534) which made King Henry VIII "the only supreme head in earth of the Church of England called Anglicana Ecclesia, and shall have and enjoy annexed and united to the imperial crown of this realm". There are two important elements in this title: the king becomes the head of the Church of England, and the realm achieves the status of *empire*, united under the *imperial crown*. Any previous states of affairs were changed by the Acts of Parliament. Opposition led to trial and execution, Thomas More being a notorious example. Last but not least, the King could finally divorce his wife in favour of Ann Boleyn. But sixteenth-century England was reconsidering not only its relations with the Holy See of

Rome and the rest of (Catholic) Europe, but also its more intimate links with the rest of the British realm – or Empire, as Henry VIII would have it. In the late 1540s, Bishop John Bale – author of *Kynge Johan*, the oldest known verse drama in English devoted to King John (1538, almost fifty years before Shakespeare's homonymous play) – contributed a significant description of England/Britain: "this our English or British nation". It is confusing, as the England of Bale's and King Henry VIII's time was an entity of its own, apart from Rome and its neighbours (Scotland, Wales, Ireland) alike.[1]

In this revised edition of John Leland's *The laboryouse Journey*, John Bale may be said to have juxtaposed – though not completely avoiding – the two nations (English and British). It is a fact that England's cultural self-image in the sixteenth century was informed by this special relationship between England and Britain – interrelated but not interchangeable. It is a complex self-image which informs both isolationist England and expansionist Britain, in which England is the one nation involved in the conquest of other nations – hence a motivation of the expansion of the Empire outside its borders, without involving 'any shameful conquest of itself."

John Bale's concept of Britain is an early example of the tendency of England to reach the status of 'Britain' as a political and geographical entity, and a forerunner of the Empire. Sixteenth-century English literature and politics offer numerous examples of England's colonising tendency. England's colonising tendency is as apparent in English literature as in England's British political policies in the sixteenth century, but one consequence of the recent critical attention on England's 'British' identity at this time has been a tendency for critics to overlook that other of Bale's two nations – the nation of England itself. Nevertheless, what should be kept in mind is that the term 'imperial' did not always connote colonial expansion in the sixteenth century, and that when some Tudor writers referred to England as an empire they were indeed referring to England, not Britain, to a sovereign realm, not a synecdoche for 'the Empire of Great Britain'.

The *Appeals Act* had claimed historical precedent for its idea of England as an 'Impire', compact of Church and state, and 'governed by oon Supreme heede and King'. [2] The image of England in the literature of the Royal Supremacy – and here I refer to the reign of Henry VIII and the Reformation – was that of both an empire and a nation (in the modern meaning of a *nation state*). The imperial idea was officially expressed in the preamble to the already mentioned *Act in Restraint of Appeals*, passed on 7 April 1533. The *Appeals Act*, which forbade foreign courts from presiding over legal cases originating in England, was designed to prevent the See of Rome from intervening in what Archbishop Cranmer referred to as Henry VIII's 'great cause of matrimony':

> "It spoke of England as an 'Impire', autonomous as well from 'the See of Rome as fromme the auctoritie of other foreyne potentates', and it alleged that this imperial idea was grounded on the authority of 'dyvers sundrie olde autentike histories and cronicles.'" [3]

[1] John Leland, *The laboryouse Journey & serche of Johan Leylande, for Englandes Antiquitees, geuen of hym as a newe yeares gyfte to Kynge Henry the viii.in the .xxxvii. yeare of his Reygne*, rev. John Bale (London, 1549)
[2] *Statutes*, 111(1817), 427. This and the following citations from the Acts and Leland, have been borrowed from Stewart James Mottram, *Reforming Nationhood: England in the Literature of the Tudor Imperial Age, 1509-1553,* PhD Dissertation. Online resource, http://etheses.whiterose.ac.uk/355/1/uk_bl_ethos_417743.pdf.
[3] 'An Acte that the Appeles in suche Cases as have ben used to be pursued to the See of Rome shall not be from hensforth had ne used but wythin this Realme', in *Statutes*, III (1817), 427-29 (p. 427).

Again and again we have references to the idea of an Empire of England, independent from Rome and other European states, an idea deeply grounded in ancient histories and chronicles.

Thirteen years later, Leland was finally compiling the historical evidence that would beat the pope's claims to exercise authority over the English Church. In his treatise, Leland spoke of a four-volume work – the *De uiris illustribus*, which was published posthumously in 1709 as *Commentarii de scriptoribus Britannicis* – wherein he had 'digested' the names of all English writers 'wyth their lyues and monumentes of learnynge'. [4]

Leland also provides precious information about his works-in-progress, impressive even to the present-day scholarly standards: a book describing the 'mountaynes, valleys, mores, hethes, forestes, woodes, cyties, burges, castels, pryncypall manor places, monasteryes, and colleges' of Henry's realm; a book detailing 'the auncyent names of hauens, ryuers, promontories, hilles, woodes, cities, townes, castelles, and varyete of kyndes of people' in England; a fifty-volume history of England and Wales; and another book entitled *De nobilitate Britannica* – a genealogy of the royal and other noble families of England. To these printed encyclopaedias of all things English, Leland intended to add one more, engraved on a tablet of silver, and designed to appeal directly to Henry's self-image as emperor of England. 'Thus instructed', he wrote to Henry,

> "I trust shortly to se the tyme, that like as Carolus Magnus had amo[n]g his treasures thre large and notable tables of syluer, rychely enameled, one of the syte and descripcion of Constantynople, an other of the site and figure of the magnificent citie of Rome, and the third of the descrypcion of the worlde. So shall your Maiestie haue thys your worlde and impery of Englande so sett fourthe in a quadrate table of syluer, yf God sende me lyfe to accomplyshe my beginning, that your grace shall haue ready knowledge at the fyrst sighte of many right delectable, fruteful, and necessary pleasures, by contemplacion therof, as often as occasyon shall moue yow to the syghte of it."

Unfortunately Leland did not live long enough to accomplish his beginning. He appears to have fallen victim to insanity at some point in 1546, and he died in April 1552. In 1549 John Bale published Leland's New Year's gift to Henry under the title *The laboryouse Journey*. In its preface, Bale explained that another friend of Leland's had written to him

Bale was eminently qualified to continue the antiquarian work that Leland had already begun. In *The laboryouse Journey*, Bale took the opportunity to advertise the fruits of his own 'laboriouse serche for olde and newe wryters', and to append the names of some four hundred and seventy-five writers who had been omitted from the *Summarium*, and whose works Bale intended to include in a revised catalogue, eventually published between 1557 and 1559 as the *Scriptorum illustrium maioris Brytannie* [...] *catalogus*. [5]

Bale's enthusiasm for Leland's antiquarian projects is everywhere present in the extensive commentary that accompanies the text of Leland's New Year's gift in *The laboryouse Journey*. Leland claimed to have encountered 'manye thynges' in monastic libraries that were written against the 'vsurped autoryte of the Byshopp of Rome'. In his

[4] *Commentarii de scriptoribus Britannicisl auctore Joanne Lelando Londinate.Ex autographo Lelandino nunc primus edidit Antonius Hall, A. M. Coll. Reg. Oxon. Socius.* (Oxford: E. Theatro Sheldoniano, 1709)

[5] *Scriptorum illustriu[m] maioris Brytannie quam nunc Angliam & Scotiam uocant catalogus* [...] Autore Joanne Baleo Sudouolgio Anglo, Ossoriensi apus Hybernos iam pridem episcopo, 2 vols (Basil: Ioannem Oporinum, 1557-59; STC 1296 Variant).

commentary, Bale affirms that 'in all ages haue there bene some godly writers in Engla[n]de, which haue both smelled out, & also by theyr writynges detected the blasphemouse fraudes of [...] the Romysh byshop'.

He commends the suppression 'of the sodometrouse Abbeyes & Fryeryes', but laments that in the Dissolution 'so lytle respecte was had to theyr lybraryes for the sauegarde of those noble & precyouse monume[n]tes' contained within them. Like Leland, Bale sees utility in the works of 'godly writers' opposed to papal pretensions to supremacy in the English Church. Like Leland, he seeks to press these historical works into the service of the Royal Supremacy – to justify Henry's self-image as emperor by allusion to 'frutefull auncye[n]t authors', who 'inueye agaynste the false doctryne of papystes'. Referring to Leland's intention to engrave the 'impery of Englande' in a 'quadrate table of syluer', Bale defends Leland's use of the word 'empire' to describe the realm of England. 'In that he calleth Englande an empire', Bale writes, Leland 'doth non otherwyse than ded bothe Josephus and Egesippus, wyth other notable Historianes'.

The *Appeals Act* had called England an empire, and had claimed that in so doing it was simply echoing the language of 'dyvers sundrie olde autentike histories and cronicles'. It is to historical precedent that Bale also refers when he writes to defend Leland's language of empire, and in *The laboryouse Journey* he is more specific than was the preamble to the Appeals Act about which of the histories and chronicles were sympathetic to the imperial idea enshrined in statute. Bale suggests that England had long been called an empire, and he names a number of English kings who had themselves borne the 'Imperiall Crowne' which in the Appeals Act is bestowed upon Henry and his successors! 'The empire therof', Bale writes, 'is manifest in kinge Brennus, in great Constantyne, in Arthure, and in Edwarde the third'.[6]

In Act II of *Richard II*, John of Gaunt, Duke of Lancaster and uncle to the King, delivers one of the most patriotic descriptions of England. Here is a sample of this oft-quoted text:

JOHN OF GAUNT
"This royal throne of kings, this scepter'd isle,
This earth of majesty, this seat of Mars,
This other Eden, demi-paradise,
This fortress built by Nature for herself
Against infection and the hand of war,
This happy breed of men, this little world,
This precious stone set in the silver sea,
Which serves it in the office of a wall,
Or as a moat defensive to a house,
Against the envy of less happier lands;
This blessed plot, this earth, this realm, this England,
This nurse, this teeming womb of royal kings,
Fear'd by their breed, and famous by their birth,
Renowned for their deeds as far from home,
For Christian service and true chivalry,
As is the sepulchre in stubborn Jewry

[6]For quotations from John Leland and John Bale's writings we have used the selection in Stewart James Mottram's *Reforming Nationhood: England in the Literature of the Tudor Imperial Age, 1509-1553,* PhD Dissertation. Online resource, <http://etheses.whiterose.ac.uk/355/1/uk_bl_ethos_417743.pdf>

Of the world's ransom, blessed Mary's Son;
This land of such dear souls, this dear, dear land,
Dear for her reputation through the world […]"
(*Richard II*, 2.1.40-58)

These patriotic lines, full of cartographic lyricism (Neill, 14), are also satirical and critical in nature. The syncretic vision they develop is built from a mixture of pagan and Christian elements: Mars and Neptune indeed coexist with the Garden of Eden and the services rendered to Christianity. Also, the text introduces a parallel between the West and the East, in terms of martial glory and reputation. At the end of the monologue, the text delineates the geographical contours of the country. The image of the rocky coast of England enclosed within a sea gradually gave way to that of 'rotten parchment bonds' that evoke shame and defilement ('inky blots'). The sea, a specific component of the English landscape, indirectly evokes the drafts of writing ('foul papers'), even though, according to Ben Jonson on Shakespeare, his rival and friend, 'he never blotted out line'. All this leads directly to the theme of the division of the kingdom and the movement of withdrawal that will result in the Wars of the Roses. In *1 Henry IV*, the rebel Mortimer, Glendower and Percy (aka Hotspur) meet to divide the country on the map:

GLENDOWER
"Come, here is the map, shall we divide our right
According to our threefold order ta'en?
MORTIMER
The Archdeacon hath divided it
Into three limits very equally […]
HOTSPUR
I do not care, I'll give thrice so much land
To any well-deserving friend:
But in the way of bargain, mark ye me,
I'll cavill on the ninth part of a hair.
Are the indentures drawn? Shall we be gone?"
(*1 Henry IV*, 3.1.66-135)

The word 'indentures' refers both to the meandering course of the River Trent and to the apprenticeship contract, which is again the metaphor of the parchment. The names are reduced to a manuscript that can be adjusted according to the whims or requirements of anyone, as a theatrical text could be changed depending on the contribution of actors and the material conditions of the stage performance.

In Italy, France and Germany, the Renaissance had developed gradually over several centuries and with a characteristic emphasis in each nation; in England, the insular position of the country and the conservative nature of the English people made its reception more tardy and, at the same time, less cataclysmic. Medieval England may be said to have come to an inglorious end with the fifteenth-century Wars of the Roses. These wars were followed by the unsettling experiences of the Protestant Reformation – itself an aspect of the reawakening – which prevented any early flowering of the Renaissance. Modern England was born in the Puritan Revolution which, politically as well as religiously, was an aftermath of the reforming zeal. Therefore, the Elizabethan age was kind of period of calm between two storms, glorious while it lasted, and even more glorious in retrospect.

Both the Renaissance and the Reformation had been anticipated in England by more than a century. The poetry of Chaucer is more akin to Elizabethan poetry than it is to medieval; Wycliffe's preaching and the Lollard movement were spiritually similar to the activities of the Tudor reformers; even the national spirit had burst into flame for a moment under Edward III and the Black Prince, but had subsided. In the reign of the great queen, England entered upon an intellectual development abreast of the Continent.

Whether the Stratford-born Shakespeare travelled farther than his native Warwickshire, going all the way to London and back, is of a minor importance. It is already common knowledge that the English aristocrat's life had an overtly expressed European dimension. Shakespeare's *Hamlet* may be interpreted as such: Shakespeare, the *Englishman*, writes about the drama of the heir of a *Danish* prince, attacked by the heir of a *Norwegian* prince. The *Danish* prince's father had murdered his *Norwegian* counterpart, conducting to a desire of revenge which sends Fortinbras, the *Norwegian* prince, to war against *Denmark*. Hamlet, the Dane, wants revenge against his uncle, the murderer of Hamlet Sr., now married to young Hamlet's mother. From the very beginning, we find ourselves in the geographical space of *Scandinavia*. But this is not all of it. Like Horatio, Prince Hamlet had returned to Denmark from the University of *Wittenberg*, in *Germany*, a notable outpost of Protestant humanism, and the headquarters of the Lutheran faith. Laertes, Polonius' son, asks for the king's permission to return to *France*, while his father, Polonius, hires spies to watch his doings in *Paris*. At the court of *Elsinore*, Hamlet is met by two of his fellow students – the *Judeo-Germanic* Rosencrantz and Guildenstern, citizens of the same *Western Europe* and (dis)interested servants of Claudius, the *Danish* king. As a solution for the crisis, Hamlet is sent to *England*, to be killed by the king of perfidious *Albion*, but the plot does not work. In the end, all of them die, and Fortinbras comes over from Norway to set things straight. Thus we have travelled full circle.

An interesting example is offered by Thomas Nashe's picaresque novella *The Unfortunate Traveller* published in 1594. Jack Wilton, the protagonist-narrator, has the chance to go on his Great Tour, visiting France, Germany and Italy as a page to the Earl of Surrey. While in Italy, Jack meets an anonymous banished English earl who – contrary to the general trend of the age – insists on the uselessness of travel, which is pointless and corrupting:

> "Countryman, tell me, what is the occasion of thy straying so far out of England to visit this strange nation? If it be languages, thou may'st learn them at home; nought but lasciviousness is to be learned here. Perhaps, to be better accounted of than other of thy condition, thou ambitiously undertakest this voyage: these insolent fancies are but Icarus' feathers, whose wanton wax, melted against the sun, will betray thee into a sea of confusion."[7]

Travel abroad, according to this English aristocrat, teaches the traveller nothing useful that he could not have learned at home, substituting false pleasure for true knowledge. Those who were trying to learn foreign languages in order to serve their country will only harm it, as they will return with increased – and more perverse – appetites. Those who travel out of a combination of pride and curiosity will also suffer. Much more can be learned from books than from travel.

[7]Thomas Nashe, *The Unfortunate Traveller and Other Works*, ed. J.B. Steane (Harmondsworth, 1972), p. 341. Quoted in Hadfield, Andrew and Paul Hammond, eds., *Shakespeare and Renaissance Europe*. (London: Thomson Learning, 2005).

There are great chances for Shakespeare to have read the book. As already mentioned, the book was published in 1594, during Shakespeare's so-called 'lost years' (1589-1592), when he may have travelled abroad, visiting France, Germany and Italy, but there are equal chances that he followed Nashe's advice: there was no need for a writer to visit other countries in order to acquire an intimate knowledge of their geography, people, and cultural and political affairs. As a matter of fact, the late 16th and early 17th centuries editors and collectors of travel literature were not necessarily travellers, but Shakespeare shows a keen interest in a large range of European countries, giving many of his plays distinct European settings, including a wide variety of national identities: Denmark and Norway (*Hamlet*); France (*All's Well That Ends Well, As You Like It*); Spain (*Love's Labour's Lost*); northern Italy (*Romeo and Juliet, The Two Gentlemen of Verona, The Taming of the Shrew, Much Ado About Nothing*); Cyprus, Africa, Morocco (*Othello*); an unnamed island in the Mediterranean (*The Tempest*); Venice (*The Merchant of Venice, Othello*); Athens (*Timon of* Athens, A *Midsummer Night's Dream, The Two Noble Kinsmen*); Vienna (*Measure for Measure*); Illyria (*Twelfth Night*); Rome (*Julius Caesar*, *Titus Andronicus*, *Coriolanus*, *Antony and Cleopatra*), and the list may be further expanded and complicated.

Shakespeare is less concerned with careful geographical accuracy or reproducing the lands and peoples of Europe as they could be found in the works of his time – Abraham Ortelius's *Theatrum Orbis Terrarum*, published in Latin in 1570, or Gerardus Mercator's *Atlas*, published in 1595, also in Latin. Shakespeare's famous 'slip', whereby Bohemia is given a coastline in *The Winter's Tale* indicates that knowledge was placed in the service of dramatic action. He was concerned to employ a *poetic geography*, a mode of perception that envisaged the world existing in terms of ideas, not areas.

The key to understanding how Elizabethan and Jacobean writers made sense of who they were and how they understood the rest of the world is the religious division within Europe. Thomas Kyd's *The Spanish Tragedy* represented its Spanish protagonists trapped within a destructive cycle of revenge that was controlled by pagan gods, showing that the Spanish were pagan rather than Christian, and so were damned. Arguments for colonialism in the Americas by Richard Hakluyt and others made the case that, if Protestant England did not start to establish colonies in the New World then, the Spanish, who had a significant head start, would become too powerful to resist and so would dominate the world. Propagandists of the 'Black Legend', who sought to highlight Spanish atrocities in the Americas in contrast to the virtuous behaviour of Protestants, often made a close link between Spanish behaviour in the Netherlands (which were trying to resist Spanish rule) and colonial America.

Debates over Shakespeare's *The Tempest* have seen critics try to establish whether the play should be read as European (the action takes place on an unnamed island in the Mediterranean, the characters are Italian, and the action refers back to events in Milan and Naples), or belonging to the colonial New World. Shakespeare seems to have read Erasmus's *Naufragium*, Peter Martyr's *De orbo novo*, as well as William Stracheys' pamphlets – eyewitness reports of the shipwreck of the *Sea Venture* on the islands of Bermuda. It looks as if the play situates itself within both continents; or rather, that Renaissance English writers were reluctant to divide the world of their imagination up so neatly.

The questions posed by Andrew Hadfield are just a way of defining the dimensions of Renaissance Europe:

> "What were the boundaries of Europe then? Where did Europe stop? Today this is still a complex question and different answers can be given, different maps drawn up, even if now we have a clearer sense of the boundaries of nations fixed by international treaties. The basic shape of the continent is easy

> to visualize, but its extent is more problematic to define. The westward edge of Europe is established by the Atlantic Ocean; the south-western boundary by the Mediterranean; and the northern boundaries by the northern seas above Britain and Scandinavia. But how far does Europe stretch south-eastwards? [...] At times, people appeal to gradations of 'Europeanness'. Hence it is common to hear northern Italians argue that the south of Italy is really 'African' in character. Greece is sometimes represented in the same way, seen as less European, because it is less centralised and more 'primitive.'" (Hadfield, 6)

The Ottoman Empire was generally regarded as the antithesis of Christian Europe from the Crusades onwards, a dangerous, aggressive culture keen to expand its territories into those of its major rival. English literary texts contain numerous examples of hostile representations of the 'turban'd Turk' – such as Spenser's *The Faerie Queene* (1590), another work that Shakespeare certainly read. King James VI of Scotland, later to succeed Elizabeth I as James I of England, wrote a long poem celebrating the Venetians' victory over the Turks in the Battle of Lepanto (1571), seeing it as a triumph of Christian virtue over paganism. Yet, as many were all aware, the boundaries between the Ottoman Empire and Europe were permeable and confusing.

However, Mercator's text acknowledges that this clear distinction between the continents is effectively problematic; he chooses to place the boundaries of Europe at the Caspian Sea and the Bosphorus. The map shows Europe as a peninsula, jutting out of Asia: self-contained and distinct in one sense, but also a promontory of a larger landmass struggling to retain its identity. Abraham Ortelius's *Theatrum Orbis Terrarum* (*The Theatre of the Whole World*) also defines Europe as a peninsula and acknowledges the problems of fixing its eastern boundaries. Europe borders Barbaria in North Africa and Tartaria, the kingdom of the Tartars, in Asia. The threat to Europe is made even clearer in the map of Turkey, which shows how little Europeans could take for granted.

Nevertheless, Mercator's *Atlas* is Eurocentric in content, devoting 813 of its 930 pages to European countries and regions:

> "[Europe] not only farre excels the other parts of the World in the wonderfull temperattenesse of the climate, temper, pleasantnesse, and great company of the inhabitants; but also in the abundance of Fruits, Trees, and Plants, all kinde of living Creatures, Mettals; and in the plentie of all other thinges which are necessarie to sustaine mans life." [8]

In addition, the cities of Europe are said to rival – if not excel – those built in other parts of the world. And both works claim that more than twenty-eight European countries officially adhere to the Christian faith. Mercator's *Atlas* performs another function that many early modern English books provided for their readers: a handy list of the characteristics of peoples for ease of reference, but which could often lapse into easy prejudice masquerading as knowledge.

[8] Mercator, *Historia Mundi, or Mercator's Atlas containing his cosmographical description of the fabricke and figure of the world: lately rectified in divers places, as also beautified and enlarged with new mappes and tables / by the studious industry of Iudocus Hondy; Englished by W.S. Generosus* (London, 1635), 10-11. Quoted in Hadfield, Andrew and Paul Hammond, eds. *Shakespeare and Renaissance Europe*. (London: Thomson Learning, 2005), p. 10.

Thus, we have references to peoples of present-day Germany: the Franconians, the Thuringii, and the Bavarians of modern-day Germany, the Grisons of modern-day Switzerland, the Italians and the Spaniards, but also the people of the Low Countries, then the Sarmatians and the Illyrians, the Bohemians (to whom Shakespeare generously offered a non-existing coastline); the Poles are mentioned, as well as the Servians – inhabitants of Servia, a province of Greece – and the people of Pannonia. Though there is no mention to Wallachia or Moldavia, we have a good picture of Europe as it was known at the time, and for which we have all reasons to believe that it was well-known to Shakespeare himself.

Such lists supplied convenient means of characterizing the peoples and nations of Europe for those who did not have the time to explore the areas in greater depth, whether as a traveller (a privilege granted to a very few) or as a reader. Books full of maxims, *sententiae*, and proverbial wisdom were ubiquitous in the Renaissance and probably formed the key ingredient of many readers' reading experiences. Books tabulated vital pieces of information and summarized complex arguments and dense passages of discursive prose for those who were too busy to spend time in scholarly activity. Individuals noted down key sentences and phrases in their own commonplace books for future reference. It is hardly a matter of surprise that out of such an intellectual culture, handy brief descriptions of foreigners and foreign lands should develop and define how English men and women encountered other regions.

To conclude, almost one century after Shakespeare's death, his London had retained its cosmopolitan aspect.

BIBLIOGRAPHY

BALEO, Joanne Sudouolgio Anglo, *Scriptorum illustriu[m] maioris Brytannie quam nunc Angliam & Scotiam uocant catalogus,* Ossoriensi apus Hybernos iam pridem episcopo, 2 vols (Basil: Ioannem Oporinum, 1557-59; STC 1296 Variant).

LELAND, John, *The laboryouse Journey & serche of Johan Leylande, for Englandes Antiquitees, geuen of hym as a newe yeares gyfte to Kynge Henry the viii. in the .xxxvii. yeare of his Reygne*, rev. John Bale (London, 1549)

HADFIELD, Andrew. *Literature, Travel, and Colonial Writing in the English Renaissance 1545-1625,* New York: Oxford University Press, 1998, 2007.

HADFIELD, Andrew, *The English Renaissance: 1500-1620,* Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers, 2001.

HADFIELD, Andrew and HAMMOND, Paul, eds., *Shakespeare and Renaissance Europe*, London: Thomson Learning, 2005.

MERCATOR, *Historia Mundi, or Mercator's Atlas containing his cosmographical description of the fabricke and figure of the world: lately rectified in divers places, as also beautified and enlarged with new mappes and tables / by the studious industry of Iudocus Hondy; Englished by W.S. Generosus,* London, 1635.

Nashe, Thomas, *The Unfortunate Traveller and Other Works*, ed. J.B. Steane, Harmondsworth, 1972, p. 341.

Online resources:

Stewart James Mottram, *Reforming Nationhood: England in the Literature of the Tudor Imperial Age, 1509-1553,* PhD Dissertation. http://etheses.whiterose.ac.uk/355/1/uk_bl_ethos_417743.pdf.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

AN URBAN LOVE-HATE: ALEXANDRU VLAD AND THE IMAGES OF THE CITY

Andreea Marcela Pop

Phd Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: This paper aims at applying the geocriticism concept – first used by Betrand Westphal in his essay "Pour une approche géocritique des textes" – in order to observe how the images of the real City reflect in Alexandru Vlad's short stories and transform it into a character. This fictionalized geography, one animated both by ambitions and tensions, can be summarised in the shape of an essential triangle of the writer's biography – The Café, the Antiquary and the Street.

Keywords: geographies, inner spaces, intellectualization, mental maps, city

Spre sfârșitul anilor '60, pe fondul climatului social mai relaxat din punct de vedere ideologic, biografia lui Alexandru Vlad capătă o turnură ireversibilă. După ce își termină studiile gimnaziale în sat, viitorul scriitor ajunge la liceu în Cluj în 1965. Pentru elevul venit de la țară, adaptarea la rigorile orașului, care promitea o deschidere culturală aproape solară, se va dovedi a fi un proces sinuos. În ciuda revelației livrești pe care o are încă devreme în copilărie, anii liceului și, mai apoi, aceia ai studenției se vor dovedi a fi o perioadă pe cât de fertilă pentru prozator, pe atât de plină de provocări.

După cum îl descrie[1] Petru Poantă în cartea sa dedicată fenomenului echinoxist, Clujul perioadei respective își trăiește una dintre cele mai fertile conjuncturi; suprapus deschiderii ideologice amintite mai sus, orașul își dezvoltă acum o ambianță culturală[2] de

[1] Poziția autorului surprinde atmosfera acelor ani sub forma unei eflorescențe culturale care acum își atinge punctul culminant: „Veneam la Cluj pentru prima oară ca student, în 1965. Era și cel dintâi mare oraș pe care îl cunoșteam. În anii 60, avea puțin peste o sută de mii de locuitori și își conservase destul de bine ambianța deopotrivă burgheză și intelectuală. Cu toate că îmi lipseau multe repere culturale prin care să-i actualizez imaginea de profunzime, mi-l reprezentam, intuitiv, ca un fel de salon deschis, un spațiu consacrat omului civilizat și ritualurilor sale cotidiene. Numai aici, gândeam ceva mai târziu, Eta Boeriu, o aristocrată a acelei vremi, putea traduce *Il cortegiano* al lui B. Castiglione, căci o discretă magie a locului întreținea încă nobile reverii. Orașul organic supraviețuise agresiunii staliniste; e adevărat, dizarmonic social, dar, în mediile universitare îndeosebi, elitele nu fuseseră decât parțial suprimate, iar clasa muncitoare era una cu tradiție, aproape integral urbanizată. [...] Istoria contemporană a Clujului, deși începea, ca și a întregii țări, printr-o uzurpare politică, se «scria», totuși, cu personalități de anvergură și la vedere. Orașul îl protejase pe Lucian Blaga și, din acest deceniu, îi pregătea o consistentă carieră militară și postumă. Apariția voluminoasei antologii din 1966, *Poezii*, a însemnat o sărbătoare publică *in actu*. Părea că toți locuitorii ieșiseră în stradă, așezându-se ceremonios la cozile de la librării pentru a cumpăra miraculoasa carte.", *Clujul meu*, ediție integrală, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016, pp. 220-221.

[2] Al cărei simbol decisiv va fi apariția, la începutul anului 1968, a cenaclului din care avea să se desprindă mai apoi viitoarea redacție a „Echinoxului", dar care e stimulată, deocamdată, de câteva momente de mare importanță pentru memoria culturală a orașului: „[...] orice eveniment cultural avea vibrația subtilă a unui miracol: marea expoziție retrospectivă de pictură a lui Ion Țuculescu la Muzeul de Artă; lansarea unui volum de versuri al lui Eugeniu Speranția, în prezența autorului; o conferință a lui Liviu Rusu despre Titu Maiorescu; întâlnirea cu prozatorul Alain Robbe-Grillet, în sala arhiplină a Casei de Cultură a Studenților. Lumea intelectuală se contaminase de o curiozitate febrilă, de patetism și gravitate. Generația mea, cel puțin, creștea cu sentimentul că se hrănește spiritual cu trufandale, și încă exotice. Departe de a fi niște răsfățați ai istoriei, aveam măcar privilegiul *încântării*.", *Idem*, p. 221.

rezonanță largă. Cu toate acestea, pentru Alexandru Vlad întâlnirea cu orașul poate fi privită, retrospectiv, din prisma a doua scheme mentale. Există, pe de o parte, un oraș al marilor elanuri ale tinereții, prin excelență literare, care se suprapune, în plan biografic, cu primele poeme pe care Alexandru Vlad le scrie pe durata liceului (concretizate în două plachete literare apărute la finalul acestuia), mai apoi cu migrarea în zona prozei, în studenție, și publicarea primelor povestiri în reviste, cu scurta sa experiență de redactor al „Echinoxului" și, în fine, cu debutul din 1980 din *Aripa grifonului*, care îi aduce, odată cu premiul pentru debut al Uniunii Scriitorilor (pe care îl va împărți cu Mircea Cărtărescu) și consacrarea oficială. Pe de altă parte, însă, aceste puncte de ascensiune sunt contrabalansate și de o față a orașului ceva mai rigidă, aceea a regimului insalubru al internatelor și al locuințelor în care Alexandru Vlad stă în gazdă, asemenea eroului lui Knut Hamsun din *Foamea*, într-o precaritate materială potrivnică ambițiilor sale scriitoricești și mai apoi, de mecanismele sociale tot mai alunecoase din anii '70, care vor face aproape imposibilă sincronizarea acestuia cu un traseu profesional pe măsura capacității sale creatoare.

Ruptura aceasta dramatică dintre potențial și realizare va fi definitorie pentru dublul palier biografie-operă, iar șirul divers de meserii ale lui Alexandru Vlad – după scurta ucenicie ca redactor al revistei mai sus-amintite, acesta lucrează ca anticar, galerist al fondului plastic, dactilograf la întreprinderea de transport local a orașului, redactor la „Steaua", timp în care se ocupă și cu diverse alte slujbe pasagere, precum aceea de angajat al echipei de fotbal a orașului cu atribuții administrative și de... mentenanță, iar după schimbarea de regim politic, va fi redactor al „Vetrei" și al revistei „Balkon" din Cluj –, în care apropiații săi (dar nu numai) au văzut ceva din tiparul clasic al prozatorilor americani, formați la așa-zisa școală a vieții, înainte de consacrarea literară, îi accentuează și mai mult psihologia marginală care îi marcase anii copilăriei. Chiar și de pe aceste poziții periferice, Alexandru Vlad își transfigurează ceea ce ar fi putut servi ca pretext pentru demistificări post-comuniste prin adoptarea unui model ontologic funciarmente livresc; unei poziții profesionale deficitare și prin contextul vremii căruia i se circumscrie (dar și printr-o politică personală a marginii cultivată pe durata întregii vieți) acesta îi opune o „biografie" de împrumut, a insului estic detașat net de paradigma predominantă a României anilor '80 prin asimilarea unui tipar transatlantic (sigur, situația nu fusese unică în epocă, ea definea o bună parte din ceea ce avea să fie așa-zisa generație optzecistă, în rândul căreia Alexandru Vlad fusese „cooptat" de timpuriu, dar sunt rare cazurile în care fuziunea se consumă până la contopire definitivă).

Într-un articol pe care îl scrie la moartea lui Alexandru Vlad, Ion Pop îl descrie ca pe o apariție excentrică a orașului, într-o „poză" ușor nostalgică, în imaginea căreia se citește o comuniune organică a prozatorului cu spațiul căruia i se circumscrie: „[...] într-un colț al Pieței Unirii, în fața librăriei Universității, ori la cafeneaua «Klausenburg», foarte aproape de fosta noastră «Arizona», ambele dispărute acum, rămase doar în memoria afectivă. Acolo e și Sandu Vlad, cu chipul lui de Whitman boem, cu barba și părul ușor răvășite ca de brize marine, cu pipa de marinar pe uscat ce lăsa, în urmă cu ani, rotocoale de fum aromat prin Olande care știau, numai ele, ce e tutunul adevărat..."[3] Dacă intervenția lui Ion Pop vizează mai mult o stare de spirit a locului, din comentariul aceluiași Petru Poantă se desprinde un portret pe cât de paradoxal, pe atât de fascinant, care dovedește poziția contrastantă a prozatorului în rândul intelectualității clujene: „Alexandru Vlad a fost, însă, în deceniul nouă, un foarte dinamic creator de ambianță literară. Se informa aproape numai din cultura engleză și americană, făcând senzație în cafeneaua «Arizona» cu lecturile sale «conspirative». Acest occidentalism intelectual atlantic disona cumva dramatic cu biografia sa socială, de slujbaș

[3] Ion Pop, *Un om cu o carte sub braț*, în „Vatra", nr. 7-8, 2015.

mărunt și marginal, însă tocmai de aceea avea o consistență iradiantă îndeosebi în boema clujeană."[4] Semnificativ e că ambele comentarii vorbesc despre maniera în care figura prozatorului era legată indisociabil de aceea a cafenelei și, implicit, de perimetrul central al orașului.

De altfel, prima era o instituție care, pentru majoritatea intelectualilor vremii, se suprapunea cu un loc prin excelență al dialogului și al deschiderii, asociat cu un spirit tânăr și propice elanurilor livrești[5]. În mod similar, și pentru Alexandru Vlad, ea fusese unul dintre toposurile cu o semnificație aparte în ceea ce privește raportarea acestuia la atmosfera generală a orașului, în primul rând, și mai apoi, la propria biografie, iar câteva din prozele sale scurte vor problematiza acest raport. *Aripa grifonului*, povestirea care dă numele volumului de debut și *Ultragiul*, din *Drumul spre Polul Sud*, sunt două dintre ele. Dacă prima descrie însă foarte concret febrilitatea unor tineri aflați la început de drum, care se refugiază după eșecul colectiv al intrării la Facultatea de Filologie în spațiul intim al cafenelei, unde își desfășoară criza existențială în sofisticate discuții literare, în cea de-a doua cafeneaua funcționează mai mult ca pretext pentru lărgirea perspectivei narative, prin imersiunea într-un trecut nedefinit. Există însă și alte spații predilecte în prozele din volumele de povestiri care vorbesc, indirect, despre geografiile urbane esențiale ale lui Alexandru Vlad, unele dintre ele recurente, așa cum am văzut că este și cazul cafenelei. Nu e hazardată, de aceea, o configurare a orașului ca una dintre temele importante ale prozei sale scurte, cu atât mai mult cu cât ea a fost anterior pusă în discuție prin observarea rolului pe care orașul îl joacă în ficțiunea prozatorului. E cazul lui Ioan Holban, de exemplu, care atunci când vorbește despre prozele de debut, le vede ca reluând o tradiție mai veche a genului epic în literatura română, aceea a prozei citadine: „Alexandru Vlad pune aici în relație cu mai mare pregnanță arhitectura orașului cu aceea a ființei; orașul este un produs al grupului în aceeași măsură în care grupul s-a constituit pe structura spațiului urban: raportul individului cu orașul («Cetatea vie» din proza Hortensiei Papadat-Bengescu), mereu problematizat de «poezia epică urbană» încă de la manifestarea ei în literatura noastră (la 1920), preocupă și pe tânărul prozator care a părăsit vastele domenii ale satului și «obsedantului deceniu», unde s-a scris gloria generației epice de la 1960: cu o carte precum *Aripa grifonului*, proza generației '80 reînnoadă firul cu tradiția literaturii noastre interbelice, «tema orașului» fiind încă o dovadă a acestei continuități."[6] Dacă remarca acestuia potrivit căreia Alexandru Vlad ar scrie o proză urbană în defavoarea celei cu subiect rural e departe de adevăr, nu e mai puțin adevărat că fuziunea cu ramificații bidirecționale despre care vorbește definește tocmai o astfel de legătură esențială între oraș și individ pe care prozele o descifrează în consecință.

O poziție oarecum similară o are și Ion Pecie, a cărui observație nuanțează însă mult mai concret felul în care cartografia urbană se circumscrie sub forma unei figuri esențiale a prozelor, pe care o accentuează în dimensiunea ei negativă: „Personajul prim al celor mai multe dintre prozele sale este Orașul: cetatea conservatoare, fără complexe culturale dar suferind de suficiență, păstrând încă ceva din aerul închistat și neprimitor de pe vremea imperiului, de o politețe rece, de o disciplină severă, dătătoare de iluzii și și curmând iluzii,

[4] Petru Poantă, *op. cit.*, p. 275.
[5] Același Petru Poantă vorbește despre ele ca având un aer deopotrivă misterios și expansiv: „Ele mai păstrau aici ceva din atmosfera crepusculară a cafenelei vieneze. Farmecul lor rafinat, decadent încă, le întreținea cunoscătorilor nostalgia unei Mitteleurope himerice. Altminteri, ca în imaginarul lui Michelet, cafenelele clujene erau spații ale sociabilității și conversației spontane.", *Ibidem*, p. 221. Observația acestuia se referă la perioada anilor '60, dar ea rămâne perfect valabilă și pentru ceea ce se întâmpla două decenii mai târziu (în ceea ce privește dinamica discuțiilor, în ciuda contextului tot mai închistat), dacă e să ținem seama de numeroasele mărturii pe marginea acestui subiect.
[6] Ioan Holban, *Profiluri epice contemporane*, Editura Cartea Românească, București, 1987, p. 394.

cam neatentă, față de generațiile de studenți care îi fac tot farmecul și numele. Deși îi spune de atâtea ori numele (cetatea ingrată fiind Clujul), orașul judecat de Alexandru Vlad rămâne cumva abstract: Fiecare își alege singur destinul, reușita fiecăruia depinzând, firește, de indispensabilul har creator, de experiența de viață."[7] Prin urmare, dincolo de personajele propriu-zise – multe dintre ele schematice, după cum mărturisea la un moment dat chiar Alexandru Vlad într-un interviu –, pentru o bună parte din proza scurtă a lui Alexandru Vlad se pot observa o serie de conexiuni mai mult sau mai puțin discrete între spațiul orașului și semnificațiile de adâncime ale povestirilor.

Operant e, în acest sens, conceptul de „geocritică", un concept de dată mai recentă, încă în curs de cristalizare[8] în discursul public. Această metodă critică fundamentată de Bertrand Westphal, pe care o descrie în volumul *Geocriticism: Real and Fictional Spaces* (2011), propune o re-evaluare a literaturii din prisma noțiunii de spațiu, cu atât mai mult cu cât, precizează Robert T. Tally Jr. – traducătorul în limba engleză al lui Bertrand Westphal și autorul lucrării *Spatiality*, care consacră un întreg capitol conceptului în cauză –, teoreticianul francez argumentează cum schimbarea de paradigmă odată cu trecerea la postmodernitate a declanșat și o modificare a percepției asupra spațiului în câmpul teoretic, ceea ce determină o permeabilitate mai mare între granițele ficțiunii și cele reale.[9] Cu toate că e un concept încă necanonizat, geocritica, așa cum o înțelege Bertrand Westphal, vine pe urma unor studii mai vechi aparținând unor nume ca Franco Moretti, Joseph Frank și Edward W. Soja, Gaston Bachelard, Michel Foucault etc.[10] În ceea ce privește spațiul teoretic românesc, dincolo de câteva mențiuni în articole[11], o lucrare care se revendică tocmai de la o astfel de abordare a literaturii îi aparține Andreei Răsuceanu, care după ce explorase conceptul în cadrul tezei sale de doctorat dedicată Bucureștiului lui Mircea Eliade, revine în 2016 cu un volum în care aplică sintagma mai sus-amintită cărților câtorva autori contemporani (e vorba de Mircea Cărtărescu, Gabriela Adameșteanu, Stelian Tănase, Simona Sora, Filip Florian și Ioana Pârvulescu) și vorbește, după cum clarifică în *Introducere*, „[...] despre cum orașul real devine peisaj interior, al scriitorului, despre cum lumea proiectată de opera acestuia devine imaginea mentală a cititorului, despre întâlnirea, indirectă, dintre autor și cititorul său în acest spațiu virtual care este mereu același, deși diferit."[12] Motivația teoreticianului poate fi extrapolată cu ușurință la analiza câtorva proze scurte ale lui Alexandru Vlad în care problematica orașului și a spațiilor lui adiacente devine centrală pentru o mai bună înțelegere a semnificațiilor de adâncime ale textelor.

[7] Ion Pecie, *Rafinament narativ*, în „Ramuri", nr. 9, 1985.
[8] În spațiul românesc, una dintre primele luări de poziții cu privire la această ramură a criticii literare este aceea a lui Eugen Simion din nr. 202 al fostei reviste „Cultura", datând din anul 2008, în care noțiunea de „geocritică" îi servește însă mai mult ca teren pentru o discuție ulterioară despre „spațiul mediteranean și spiritul mediteranean", și nu ca o prezentare exhaustivă a subiectului.
[9] „Westphal initially outlines a landscape of theoretical positions, demonstrating how modernism and postmodernism have altered fundamentally the ways in which thinkers understand space, no longer as a stable or inert category but rather as a complex, heterogenous phenomenon. This concept of space allows for a more dynamic or transgressive movement that literature explores in its frequently problematic representations of space, in which the lines between fictional and real spaces are constantly crossed and re-crossed.", Robert T. Tally Jr., *Spatiality*, Routledge, Oxon, 2013, p. 141.
[10] Capitolul al 4-lea al cărții amintite a lui Robert T. Tally Jr. acoperă o bună parte din aceste perspective teoretice și reprezintă o introducere succintă în discuția referitoare la conceptul de geocritică.
[11] L-am menționat deja pe acela al lui Eugen Simion; tot aici ar putea fi adăugat și cel al lui Ovidiu Pecican, *AVALON. Geografii literare şi geocritică*, în „Observator cultural", nr. 717, 2014.
[12] Andreea Răsuceanu, *Bucureștiul literar. Șase lecturi posibile ale orașului*, Editura Humanitas, București, 2016, p. 11.

Discuția va avea în vedere, în cele ce urmează, descifrarea unei anume psihologii ale spațiilor orașului, în sensul în care vorbește despre ea Pierre Sansot, al cărui proiect e explicitat de Andreea Răsuceanu: „[...] introduce termenii de *climat* sau *atmosferă*, în percepția spațiului, punând raportul cu peisajul sub semnul unei încărcături emoționale care poate fi pozitivă sau negativă și care se poate transmite acestuia, contaminându-l. Relația e însă reciprocă, crede Sansot, peisajul poate, de asemenea, să determine starea de spirit a privitorului."[13] În cazul lui Alexandru Vlad, se poate vorbi de trei spații esențiale – cafeneaua, anticariatul și strada cu al său raport centru-periferie. Împreună, ele configurează o poziție centrală a problematicii orașului în ficțiunea prozatorului și, dincolo de ea, una de referință a biografiei acestuia, pentru că îi rezumă trei vârste diferite: cafeneaua, animată de aspirații literare, poate fi asociată cu o primă fază, aceea a elanului creator (de dinainte și de după momentul debutului), anticariatul (și asociat lui, biblioteca) reprezintă mai degrabă o etapă intemediară, de echilibru interior și de transcendere înspre o ultimă perioadă, aceea care simbolizează oscilația scriitorului atât la un nivel social (prins între diverse slujbe mărunte), cât și dintr-o perspectivă ontologică. Gradual, trecerea de la o vârstă la alta se consemnează printr-o fluctuație a poziționării față de oraș printr-o relație de tip *love-hate*, o pendulare continuă a doi poli care se atrag și resping reciproc.

Dintre prozele debutului, *Aripa grifonului*, aceea care dă și titlul volumului, pune în evidență un spațiu tocmai al avântului inițiatic – una din temele ei esențiale, de altfel. Aici cafeneaua joacă rolul unei heterotopii de criză[14], în perimetrul căreia grupul format din narator și cei câțiva prieteni ai săi literați își consumă angoasa verii lor ratate prin insuccesul la examenul de admitere la facultate. „Încetasem frecventarea cenaclurilor înainte ca ele să se destrame și am format un grup întâlnindu-ne întâmplător la început, dar apoi întâlnirile noastre din întâmplare au devenit zilnice. Discutam îngrozitor de mult, până oboseam, și urmau niște tăceri parcă la fel de neîmplinite, ca să ne despărțim seara fiecare cu o senzație de ambiție răscolită. Într-un fel, ne găsisem."[15] Pornind de la un astfel de cronotop deopotrivă cu funcții de dispersie și coagulant, povestea comună a tinerilor se dezvoltă rizomatic, în consens cu mișcările acestora prin orașul care nu îi mai adăpostește protector. El descifrează foarte concret psihologia grupului în debutul povestirii (de fapt, a textului pe care naratorul, un scriitor cu o oarecare faimă literară, și-l regăsește la Ghiran, unul dintre prietenii săi, după ani), iar mai apoi funcționează pentru a urmări disoluția treptată a grupului, pe măsură ce liantul care îi unea – interesele lor literare, alimentate de discuțiile agitate din cafenea – se destramă pe fondul reconfigurării existențiale a fiecăruia dintre ei. Treptat, odată cu evoluția evenimentelor și risipirea discretă a grupului, accentul povestirii se mută de pe figurile individuale pe aceea a naratorului, urmărit acum în peregrinările lui prin oraș. În acest punct, descrierea spațiului urban capătă deja vizibile accente negative, care surprind și mai evident starea de recluziune a personajului-narator: periferia unde este localizată casa în care locuiește temporar, „netencuită și cu buruieni crescute în toată curtea și în grădină, cu camere goale și fără geamuri", atmosfera apăsătoare a orașului în luna fierbinte a lui august, plimbările tot mai rare și în formulă incompletă ale grupului în perimetrul cafenea – anticariat – librărie, un triunghi livresc izolat în centrul orașului, și acelea de *voyeur* rătăcit ale naratorului: „Se înnorase zdravăn a ploaie dar nu ploua ci încremenise totul așa cu norii suspendați deasupra acoperișurilor, lumina becurilor ajungea până aproape la ei, răcoarea dispăruse, iar aerul era cald, parcă încins, și plin de miresmele florilor puține din grădini. Pe

[13] *Ibidem*, p. 16.
[14] În sensul în care le înțelege Michel Foucault în *Theatrum philosophicum. Studii, eseuri, interviuri (1963-1984)*, ediție îngrijită de Ciprian Mihali, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001.
[15] Alexandru Vlad, *Aripa grifonului*, Editura Cartea Românească, București, 1980, p. 92.

străzile înguste din jurul Casei Universitarilor nu era nimeni. Pereții drepți de beton, luminați slab de lumina verzuie, fluorescentă, se ridicau înalți spre norii ce se ghiceau de plumb deasupra. Atmosfera apăsată și fierbinte era neobișnuită și-ți înșela simțurile, îți dădea impresia că nu ești afară, nu ești liber, sau ca atunci când mergi cu ochii închiși și ai senzația că poți călca în gol."[16] Dacă la începutul acestui episod sentimentul claustrant e doar sugerat prin descrierea concretă a spațiului, spre final el e mărturisit de către narator printr-o comparație plastică.

În toată această cartografie intimă a dezolării pe care acesta o resimte, cafeneaua devine un loc al reîntoarcerii la ambițiile literare încă supraviețuinde după examenul de admitere picat; reușind, în cele din urmă, să intre la facultate la sesiunea din toamnă, el se va întoarce în acest punct originar al visurilor sale livrești ca la un spațiu al permanenței, cu toate că schimbarea climatului grupului este în acest punct ireversibilă. Finalul poveștii grupului vine, pe de altă parte, să insinueze necesitatea unei topografii eliberatoare, care fără să fie indicată propriu-zis, se suprapune cu o nostalgie a naturalului și a satului natal, sugerate de observația naratorului referitoare la schimbările imperceptibile de anotimp.

E, deocamdată, un prim semnal al unei invazii mentale a elementului natural, care poate fi reperat și mai concret în *Viața mea în slujba statului*, din volumul cu același nume. Un spațiu mult mai angoasant este aici acela al străzii, și a celui care se deschide din perimetrul orașului industrial. Perspectiva nu mai e aceea a tânărului care se pregătește să debuteze propriu-zis în viață, ci a celui acaparat de sistem, după ce încercase să se sustragă mecanismelor subtile ale acestuia. Pe fondul accelerării progresului tehnologic al anilor '70, orașul se metamorfozează într-un sistem de constrângere și claustrare. Suprins de către naratorul care povestește la persoana I sub forma acestei scheme rigide, toposul citadin are toate premisele unei geografii negative: o canicula sufocantă circumscrie un peisaj oricum apăsător, datorită căreia mirosul de combustibil evaporat se împletește cu acela al cauciucului și asfaltului încins, pălesc trandafirii, privirea se ridică la nivelul acoperișului, de unde „acareturile" urbane se văd „tremurând toate în căldură și vălurind mărunt ca atacate de infrasunete", limitele orașului se estompează, înecate într-o ceață periferică – „cearcăn uriaș dilatat la maximum într-o pupilă lărgită și oarbă", iar „fauna" urbană se refugiază în exil pe acoperământul blocurilor, unde încearcă o reîntoarcere la rânduiala primară: „Gol, cum mă lungeam cândva pe malul gârlei în copilărie, am sfârșit prin a-mi birui stânjeneala aceea fără martori, și sfârșisem prin a mă simți mai bine și mai liber ca oricând și oriunde. Deveneam simplu și oarecum elementar - și mi se părea că descoperisem secretul chimic al adevăratei libertăți. Cea care nu ni se putea lua. Gol, omul e o ființă care nu mai are obligații convenționale. […] Că eram doar eu pe raza privirii era o convenție pe care trebuia să mi-o întrețin, pentru că în scurtă vreme fusesem obligat să iau notă că pe alte acoperișuri, însă exact la aceeași înălțime, de parcă am fi forma totuși o lume aparte, erau fete goale ce se stropeau cu apă deja caldă din sticlele verzui."[17] Și aici, așa cum am văzut anterior și în *Aripa grifonului*, se poate citi o tendință a personajului principal de sondare a unui spațiu inițiatic, amplificată pe fondul alienării personale.

Dincolo de orice impresie de lentoare caniculară, proza descifrează în acest punct o poezie subtilă a nostalgiei originilor; există impresia că dintre fisurile prezentului răzbate un murmur subtil care poartă în notele sale, discret, incapacitatea naratorului de a trăi în concordanță cu posibilitățile lui datorită luării lui în posesie de către un sistem anihilant. Întâlnirea acestuia cu râul, similară cu povestirea *Vara libelulei*, din *Aripa grifonului* apare ca

[16] *Ibidem*, p. 112.
[17] Alexandru Vlad, *Viața mea în slujba statului*, Editura Paralela 45, Pitești, 2004, pp. 66-67.

o sursă nesperată de echilibru, și sugerează foarte plastic criza aceluia despărțit de „izvoare": „O fluidă răcoare riverană făcea ca frunzele de iederă ce mascau imperfect terenurile (totul părea făcut să divulge, nu să ascundă cu adevărat) să vibreze și să foșnească, amintindu-mi de paparudele pe care le udam la începutul verii. Asta fusese demult, când eram copil la țară și verile mi se păreau extrem de lungi, ca niște ani. Mi-am întors fața spre râul care lucea ca o lamă uriașă de sabie. [...] Râul mă făcea însă să mă simt eu însumi."[18] Revelația cu atribute existențiale a râului scoate în evidență o dimensiune nouă a personajului principal, până atunci ținută în umbră.

Problema aceasta a retragerii într-un spațiu natural protector, ca o soluție la problemele imediate ale personajelor, la adăpost de factorii amenințători – Orașul și legile lui implacabile de ierarhizare, simplist vorbind, și sistemul social-politic, la un nivel mai general, va echivala, spre exemplu, în romanul *Curcubeul dublu*, cu o reîntoarcere la geografia fundamentală a copilăriei, lipsită de idealizare, însă.

BIBLIOGRAPHY

a) surse primare

Vlad, Alexandru, *Aripa grifonului*, Editura Cartea Românească, București, 1980
Vlad, Alexandru, *Drumul spre Polul Sud*, Editura Cartea Românească, București, 1985
Vlad, Alexandru, *Viața mea în slujba statului*, Editura Paralela 45, Pitești, 2004

b) teorie și critică literară, articole în periodice

Foucault, Michel, *Theatrum philosophicum. Studii, eseuri, interviuri (1963-1984)*, ediție îngrijită de Ciprian Mihali, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001
Holban, Ioan, *Profiluri epice contemporane*, Editura Cartea Românească, București, 1987
Pecie, Ion, *Rafinament narativ*, în „Ramuri", nr. 9, 1985
Poantă, Petru, *Clujul meu*, ediție integrală, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016
Pop, Ion, *Un om cu o carte sub braț*, în „Vatra", nr. 7-8, 2015
Răsuceanu, Andreea, *Bucureștiul literar. Șase lecturi posibile ale orașului*, Editura Humanitas, București, 2016
Simion, Eugen, *Geocritica*, în „Cultura", nr. 202, 2008
Tally, Robert T. jr., *Spatiality*, Routledge, Oxon, 2013

[18] *Ibidem*, p. 81.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

PARADIGMS OF THE 19TH CENTURY HUNGARIAN FOLK DRAMA

Márta Zabán

Assoc. Researcher, PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: In early 19th century Hungarian literature, folk drama (the so-called népszínmű) is the genre to represent, akin to western European popular dramatic genres, a sense of literature quite different from that of elite literary genres, while it also targets a different public, employing different tools. The study analyses the interpretations written in the second part of the XIXth century about the folk dramas of Ede Szigligeti. The controversies regarding these dramas show the different notion about the literary concept, the concept of drama, that of folk and popular and last but not least about the concept of folk-dramas formed in the Hungarian Literature by the thinkers of the era. The paper tries to expose the different worldviews of the era`s critics hidden behind the different manners of using rival concepts.

Keywords: folk drama, popular literature, Hungarian literature, nationalism, 19th Century

In the region populated by Hungarian-speaking communities, during the second part of the 19th century, literature adopts an increasingly national character and the folk paradigm also gains in emphasis. The issue of popular character is an extremely complicated one though, the phenomenon noted as folk output seems to be quite different depending on the approaching system of thought, this is how the texts of such character frequently acquire different batches of meaning.

So far, in relation to 19th century literary folk art, literary historians mostly dealt with the importance of epic as a genre, and with the relationship between folk poetry and folk trends in literature. Folk art was not brought into discussion in relation to other genres either, while researchers in the field of Hungarian literature have so far written next to nothing on the popular (folk) character of folk drama. As a genre, folk drama does differ from other possible genres in the folk paradigm, and as we will soon see, 19th century thinkers did take this difference into consideration, even if they interpreted it in various ways.

By mid-nineteenth century, drama becomes a genre holding, for many thinkers of the age, the promise of a proper representation of the nation.[1] Drama was interpreted as a legitimate medium for the role of national representation. From this viewpoint, within the paradigm of folk trend in literature, folk drama should have been the most significant dramatic genre. There is a strong trend within the reception of folk dramas written by Szigligeti, according to which one should interpret drama according to the type of national representation it achieves, and these dramatic pieces may be considered unsuccessful to the extent to which various critics considered the national representation they provided improper.

The most important mid-nineteenth century drama critics agreed that from the viewpoint of national representation, drama was a significant medium of the day, nevertheless their

1Gusztáv Szontagh, *Blair Hugo rhetorikai és aestheticai leckéi*, Figyelmező, 1839. no. 19. 305–310. – Ferenc Toldy, *Eposi és drámai kor. Drámai literatúránk' jelen állapotjáról. Szontagh Gusztáv ellen*, Figyelmező, 1839. no. 21. 345–348. – Gusztáv Szontagh, *Eposi és drámai kor. Drámai literatúránk jelen állapotjáról, D. Schedel Ferencnek igazolásul*, Figyelmező, 1839.no. 23. 379–383. – Ferenc Toldy, *Végszó az eposi s drámai korról és drámai literatúránkról*, Figyelmező, 1839. no. 24. 394–399.

opinions varied as to whether to interpret the written text or the stage performance. In his 1855 essay on contemporary Hungarian literature, *Egy századnegyed a magyar szépirodalomból,* János Erdélyi notes that already by the first half of the century certain polemics surfaced "trying to separate, despite their kindred nature, dramatic text and stage performance"[2]. According to Erdélyi, these critical polemics are accountable for the fact that drama as literature and drama intended for stage took increasingly different paths in Hungarian culture: "This is when the dichotomy appeared, according to which literary drama is something quite different from dramatic output meant for the stage."[3] He seems to find the root for the split in dramatic and artistic effect in this dichotomy, too,[4] and this is important as one of the heaviest arguments used by critics against Szigligeti, as will be soon demonstrated, is that the attempt on Szigligeti's part to build stage effect ruins the quality of his folk drama. The simultaneous existence of the above mentioned tendencies (the paradigm of folk art, the "nationalisation" of literature, the subsequent problematic ride of the dramatic concept) create a special context within which from mid-century, the genre of folk drama, born by the beginning of the nineteenth century, is reinterpreted, it acquires special connotation and gains a new taxonomic position within the literary system of the age.

The history of literature considers Ede Szigligeti to be the father of folk drama, and even though he was mostly active during the first half of the century, a significant part of his output reaches over to the second half of the century. In the following, I will analyse the content of negative criticism directed against Szigliteti during the second half of the 19th century in order to trace the way of thinking of the critics involved and their view of the genre. I will analyse the type of folk drama concepts and folk drama images at work in their critical writing and the modelling concepts of folk art and literature behind.

One of the special characteristics of pieces of criticism targeting folk dramas by Szigligeti is that they mostly disagree with Szigligeti in what pertains to the generic norms of folk drama. The majority of critics disappointed with his works are visibly against both Szigligei's theoretic stance and whatever he implements of it. Nevertheless, as it will be soon demonstrated, they actually do not disagree with Szigligety in points they explicitly formulate during the argument, but in most cases there is a difference in opinions due to a difference in the use of concepts, or a difference simply originating in the fact that the parties to the polemics are employing different terminologies, thus their statements cannot really intersect. Translated to the case of folk drama this means that arguing parties are operating with differing folk drama concepts. So for the majority of critics who reject the folk dramas written by Szigligeti, the reason behind is not an actual failure in the dramas criticised but a set of expectations to which they not only did not comply, but according to the author they did not even have to comply. Thus for us it is best to trace various concepts of folk drama that mould the thinking process and argumentation of various critics. For me, this is important not only for an early interpretation of the genre but also – as each critic sets out from the generic denomination of folk drama – a tool useful in the interpretation of the concepts of folk, popular (folk) character, folk genre and drama as such.

The trajectory in the second half of the 19th century of the prestige, generic connotations of and expectations from folk drama was dependent not only on the contemporary meanings of the concept of folk, and its role played in national representation. The set of expectations implemented within the critique and interpretation of folk drama was closely related to the

2János Erdélyi, *Egy századnegyed a magyar szépirodalomból* = Erdélyi János, I*rodalmi tanulmányok és pályaképek*, Ilona T. Erdélyi (ed.), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1991., 183–225., here: 233.
3János Erdélyi, *Egy századnegyed...* 235.
4János Erdélyi, *Egy századnegyed...* 237.

function and place of folk drama within the literature of the age. Writing on the literary network of the 1860s, Mihály Szajbély notes how two of the most powerful mid-nineteenth century canons and the related literary texts are moving towards two entirely different functions: while popular literature (literature for the masses) produces a national representation mostly meant to entertain, the elite canon attempts a criticism and betterment of national characteristics and undertakes thus a rather didactic role within the literary representation of the nation. If we analyse, taking into consideration the viewpoint offered by Mihály Szajbély, the discourse on folk drama by a few significant critics of the age, it turns out that viewed from the elite canon, folk drama appears as a go-between genre with criticised features linking it to the popular canon.

Analysing the genre of folk drama and the related 19th century discourses from the viewpoint of the functions of the two significant canons of the 1860s as sketched by Mihály Szajbély, it turns out that representatives of the elite canon kept trying to assign meanings to certain popular features of the genre that would comply to the values and norms the elite canon. They are, in other words, trying to domesticate genetic connotations, in order to have a well functioning genre fill certain lacks within their own system. At the same time, in order to be able to integrate the genre within the system of their canon, they simply rejected all generic features that did not seem to fit within that system, either recommending other, accepted features or interpreting them as failed attempts in implementing an elite literary norm. I will list a few examples for the functional flexibility of this genre and its many interpretations possible in the age. Let us first examine the way the most important critics of the age defined the generic aim of folk drama.

Writing of the stage performance of *A lelenc* (The Waif) by Szigligeti in 1863 on the pages of the review Koszorú, Pál Gyulai notes that folk-bent literature needs to be interpreted as a significant trend of the Hungarian national poetry of the age, with folk drama as a genre in the making: "Folk drama appeared on our stage as an outcome of democratic trends in our political life. […] National poetry in development turned with pleasure toward folk art, partly out of a democratic instinct and partly out of artistic reasons."[5] We can see how the author perceives both the genre and the folk paradigm as politically determined. It is an essential characteristic of Gyulai's concept that both in this piece of criticism and in his writing published ten years later, in 1873 and entitled *Szigligeti és újabb színművei* (Szigligeti and His Latest Plays) he traces the genre of folk drama back to Hungarian literary antecedents giving little emphasis to foreign literary models.[6] He merely touches upon the effect of French vaudeville, seeing it at work only in the mode of orchestrating the action in dramatic pieces by Szigligeti,[7] forgetting to mention the possible effect of the German posse altogether. As we will wee, contrary to his approach, Ferenc Salamon sets a non-Hungarian lineage for the genre of folk drama, constructing a tradition in universal literature within which the genre in question acquires quite different connotations and needs to comply to quite different requirements.

Even though Gyulai mentions political determination, he considers that folk drama still fails to legitimately take up the social direction it should, as the genre that successfully meets those requirements is actually the novel.[8] The writing *Szigligeti és újabb színművei* also shows why the author adopts his stance. Gyulai considers the denomination of folk drama

5Pál Gyulai, *A lelenc* = Pál Gyulai, *Dramaturgiai dolgozatok*, vol. I., Budapest, 1908. 569–584., here: 571.
6Pál Gyulai, *Szigligeti és újabb színművei* = Pál Gyulai, *Dramaturgiai dolgozatok*, vol. II., Budapest, 1908. 395.
7Pál Gyulai, *Szigligeti és újabb*... 399.
8 "Our folk drama cannot take up the strictly considered *social direction* either; as compared to drama, the novel has a much more suitable form in this respect." (Pál Gyulai, *A lelenc*... 572–573.)

linked not to the fact that it mainly represents popular topics (while he thinks this is valid for all the other folk genres), but to the receptors of folk drama postulated as "folk". We will see how Salamon is quite clear about defining folk drama as drama with popular topic. According to Gyulai on the other hand, the syntagm "folk" in folk drama designates that this drama is "written for the folk, for the greater audience while the stance of the poet is not exactly folkish naivety. […] The folk character resides not so much in the content as in the concept of such dramatic pieces."[9] Folk drama in his view speaks not *about* but *to* folk. This is why it fails to act as propaganda for any social stratum ranked as folk, as instead of the group whose attention it should call to injuries brought to the folk, it turns toward that very folk. Simultaneously, he thinks that well written folk drama offers an authentic representation of Hungarians. This is to say they provide a national representation within which the targeted folk can genuinely interpret itself, its own place and its own role in society.[10] Under this light it is no surprise that for Gyulai when writing about plays by Szigligeti the greatest difficulty resides in aspects such as the sacrifice of authentic representation for the sake of theatrical aplomb.[11] Gyulai rejects all attempt by Szigligeti at achieving greater stage effects he thinks that the plays are loosing in depths and content this way: "As an actor, director and playwright, Szigligeti had every day experienced it how beautiful language, lyrical monologues, deep thoughts and witty monologues are of absolutely no effect upon audiences when compared to action."[12] – meaning that bent on meeting the expectations of the audience and reaching theatrical success, with a quickening drive of action Szigligeti offers his audience something else than he really should. Gyula considers that Szigligeti is only offering his audience pieces of interesting action, and he is discontent with the lack in Szigligeti's plays of proper concern with a perfectionist and elitist representation of Hungarian language. As it turns out from his text, Gyulai attributes the effect of the plays written by Szigligeti in this respect to the popular implementation of a stage technique but he considers this method the lowering of dramatic art by means of stage tricks: "instead of a study of life and history, his play seems to be offering a study of the audience and the stage".[13]

In his criticism, Ágost Greguss resents as a negative feature of the plays the fact that Szigligeti is exceedingly bent on achieving stage effect and by this adopts the spectacular and the comic as elements of his folk drama plays. In 1856, writing about the Szigligeti play *Dalos Pista* (Singing Pista), Greguss notes the following: "Outside of the stage he [Szigligeti] knows perfectly well the majority of the Hungarian audience that finds itself, so to say, within the first moon-quarter of being cultured, and the tastes of which still decide the success of a given stage performance, and he consequently adjusts his plays to fit the tastes of the said group".[14] In a piece of criticism on the play *Pál fordulása* (Paul's Turn) he comments: "There is nobody but Szigligeti to better formulate can the principle of lighting a candle for the devil. By devil here we understand the tastes of the general audience while the candle would be anything comical and spectacular. This play also contains music, songs, dance."[15] As we see,

9Pál Gyulai, *Szigligeti és újabb*... 435.
10 "Hungarian folk drama is born with a seat of main features: a dramatic style with indeterminate form, democratic spirit, genre picture of Hungarian life in content, with tragicomical accents accompanied by folk music and folk song." (Pál Gyulai, *A lelenc*... 571.)
11Pál Gyulai, *Szigligeti és újabb*... 400.
12Pál Gyulai, *Szigligeti és újabb*... 398.
13Pál Gyulai, *Szigligeti és újabb*... 400.
14Ágost Greguss, *Febr. 22. Dalos Pista, népszínmű 3 felv. Írta Szigligeti* = Ágost Greguss, *Tanulmányai II.,* Published by Mór Ráth, Pest, 1872. 35–44., here: 36.
15Ágost Greguss, *April 27. Pál fordulása, színmű 2 szakaszban. Írta Szigligeti* = Ágost Greguss, *Tanulmányai II.,* Published by Mór Ráth, Pest, 1872. 73.

the opinions of Greguss and Gyulai are roughly similar as to scenic effect, but they give different interpretations to the phenomenon. Gyulai rejects the method as he considers that the heightened role of scenic representation weakens the authenticity of representation, so the expected message of the play turns out to be more shallow. According to Greguss on the other hand, artistic quality suffers as under such circumstances no works requiring solid cultural knowledge can be written. To a certain extent he ranks folk drama among the less demanding, lower genres of elite literature, having their limits shaped by the limits in culture of the audience. The difference between the line of thought of the two critics is quite characteristic and also telling: while Gyulai points out certain limits to the content expressed by the play, Greguss resents other limits determined by the level of culture of the audience, limits thwarting artistic and aesthetic values within the play.

An analysis of the same matter but offering a wider perspective is the one provided in a earlier critical text by Zsigmond Kemény around the year 1853. In his essay *Színművészetünk ügyében* (On Our Dramatic Art) he considers the possible differences in interpretation between written/read and performed plays not only as a special matter of folk drama, but as a general issue pertaining to the whole of dramatic literature. In his view, the sad outcome for drama of the appearance of the novel in Hungarian literature is that as the former audience gradually turned to read novels, it ceased to be as powerful as written drama: "I think the main damage brought by the popularity of novels to drama literature, and which can hardly be righted during our current civilisation, is that the novel has definitely *robbed drama of its reading public*. / Drama belongs now among the worst works sold by booksellers. […] Consequently the playwright, having lost its reading public, can only count on the audience in theatres; and as he will receive honours and money only from theatre audiences, it will only take that into consideration when shaping and moulding his plays."[16] This is how he conceives of the matter discussed by the above two critics in relation to plays written by Szigligeti. In 1853 Kemény senses plays written for the stage taking over from plays written to be read and considers the event to lead to a decrease in quality and a shift of the genre in the direction of the popular. Nevertheless he does not see this as a result of a compromise reached by playwrights in order to breed greater success as he conceives of the stage performance as of a basically popular event: "The readers of a play are reaching for joy directly through the play as it is. Otherwise why would they read it? In such a situation paying attention is the norm. / Nevertheless the theatre-goer simply seeks entertainment, partly by hearing out the beauties of the play, but also by people-watching, by chatting with familiar figures, by scenic spectacle, costumes, ornaments, music, songs and dances."[17] Thus for him drama can become part of elite literature only in its form intended for reading, while stage performances and works written directly for stage performance can only rank among popular works.

As Gyulai sees folk drama as a genre linked to lower and less cultured layers of society, an expectation appears with him that had also featured in the concept of folk literature established by Arany and János Erdélyi in relation to other popular (folk) genres, and that is the circulation of texts among people and their survival in popular (folk) conscience[18]: "His

16Zsigmond Kemény, *Színművészetünk ügyében* = Zsigmond Kemény, *Élet és irodalom*, Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1971. 283–306., here: 288–289.
17Zsigmond Kemény, *Színművészetünk ügyében*… 294.
18Thus texts of popular literature can be authenticated if they manage to stay in the memory of the people, so if a text enters the realm of folk art and is circulated among people, this is a direct demonstration of its genuine value, even despite the specific pragmatism of this environment. This norm of the age is not mere philosophy but a set of strict rules (in compliance to the norms of public poetry), and this is demonstrated by Rumen István

folk plays reflect Hungarian society much better than his comedies do, the comic genre figures in the former are often more rounded than the main characters in the latter. They are much more likely to remain in our memory and several of their ideas tend to breed sayings."[19] It is important that even though Gyulai considered folk drama to be a genre targeting wide social strata, he still ranked it among elite literary genres, expecting works of comply to the norms of the canon and determining the ideal through listing classics of world literature and comedies written by William Shakespeare.

He writes about the dramatic technique of Szigligeti thus: "he understands the logical continuity of plot, he knows how to keep the interest rising, but does not depict the evolution of passion step by step, does not reveal the deep vertigo of the heart nor the innermost content of character."[20] – Gyulai sees the success of dramatic representation as lying first of all in psychologic authenticity, so in case of a text meant to represent the nation he is looking for an authentic representation of national character and not a set of ethnographic features.

Mór Jókai interprets the popularity of works by Szigligeti and his ambition to create popular plays differently. In his opinion, owing to their popularity, these plays fulfilled two important roles. On one hand they helped attract the audience and they also helped widening the audience of Hungarian drama both in the direction of lower social strata and the aristocracy: "His folk drama swept weak comedy and awful horror drama off from the stage, emanating a live and strong trend, authenticity, truth, true morality and a love of man; through these plays, our folk songs reached salons and comptoirs and the rooms of noblemen and tradesmen previously closed to such sounds; later on they opened the road for our artistic and literary interests as well and this is how they become a genuine capital of Hungarian theatre with extremely high moral and material interests."[21] Jókai thinks these works played a significant role in spreading national literature written in Hungarian in the widest circle possible. The topic behind here is the conviction that theatre is home to the representation of true and clear Hungarian language. As the quote demonstrates it, folk drama for Jókai has a different meaning than it has for Gyula. Folk drama as a genre here is not necessarily a tool for national representation, or if it is, it has in any case a different interpretation than with Gyulai. In the view of Jókai, folk drama is not above all meant to represent Hungarian national features or Hungarian character as Gyulai holds. In this case the genre is supposed to offer moral truth and moral example to the audience.

The frequent preference on the part of most of the critics for character and national representation is intriguing, as through this the interpretation of the subject matter becomes secondary, and very few critics think plot strategies are meaningful and important. For Salamon the priority of plot in folk plays by Szigligeti is a genuine problem, to which he links the faulty representation of character. In his writings he several times hints at the fact that the way in which Szigligeti depicted Hungarian folk failed to meet his expectations especially as these plays lay emphasis on plot instead of an authentic representation of folk endowed with national character. Jókai stresses that in these plays Szigligeti offers an authentic representation of the recent past (he interprets folk drama as a mimetic genre, too), he considers these plays are simultaneously "true to life" and "poetic", as authenticity for him

---

Csörsz in his essay *Pönögei Kis Pál, avagy Petőfi és a közköltészet* (Pál Kiss Pönögei or Petőfi and Public Poetry). (Rumen István, Csörsz: *Pönögei Kis Pál, avagy Petőfi és a közköltészet* = Márton Szilágyi (ed.), *Ki vagyok én? Nem mondom meg... Tanulmányok Petőfiről*, PIM, Budapest, 2014. 203–226)

19Pál Gyulai, *Szigligeti és újabb...* 424.

20Pál Gyulai, *Szigligeti és újabb...* 404.

21Mór Jókai, *Szigligeti* = Mór Jókai *összes művei*, Dénes Lengyel – Miklós Nagy (ed.), *Cikkek és beszédek*, vol. IV, 1850–1860., Györgyi H. Törő (ed.), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1968. 367–370., here: 369.

resides first of all in the expressed moral truth, in the authentic and credible representation of the moral and not in the precise, authentic representation of outer features of the nation.[22]

László Szentgyörgyi mentions it in relation to several plays by Szigligeti that his designations of genre are whimsical, as sometimes he terms his works folk drama, at other times comedy. Indeed, Szigligeti frequently modifies the genre specification of his plays while the criticism is also at loss when applying generic denomination and meaning. Folk drama and comedy as terms often overlap. Most of the time Szentgyörgyi reaches the conclusion that beginning with the 1850s, these plays are increasingly referred to as folk drama, and this is how posterity will tackle them.[23]

Based on his statements in the book *A dráma és válfajai* (Drama and its variants), Szigligeti considers popular (folk) representation acceptable only in mixed-type drama and accompanied by a representation of more cultured social strata: "The simple-minded and limited individuals in natural environment, with their innocent character, direct ways and overall naivety, treated without any company of more intelligent and civilised characters would soon become monotonous and even boring; they could be featured though in poems or shorter plays, nevertheless they are perfectly unable to fill the space of a three-hours serious drama. Idealisation cannot solve this problem either, because it might easily lead to sort of a rococo-idyll, totally out of good taste due to its unnatural and sentimental character. I cannot think of even one successful serious play made up entirely of peasants: because in such a construct spirit would travel either unnaturally high or unbelievably low."[24] The folk-concept developed by Szigligeti is significantly different from the ones stated by Gyulai, Salamon or Arany. As we see, folk representation in this case has very little to do with any representation of national character. Szigligeti basically interprets and evaluates works within the dichotomy of interesting/boring, and this is where he sees the chief challenge of popular (folk) literature. All this influences his concept of folk drama in a most significant way. This influence is visible in the way in which he refrains from considering his own works featuring only popular (folk) characters true instances of folk text, in the sense that the real challenge of these pieces is not in their folk but in their comic character. Because, as we have seen it, he considers plays featuring only popular figures and attempting only folk representation boring, while such plays might become interesting through a shift of emphasis toward comedy and the comic drive in characters. The case is slightly different for folk drama, as here the challenge is the scenic representation and interpretation of folk features, but the method for Szigligeti here lies neither in conveying content, nor in matters related to message or morality, but in the description of stage and representation techniques that would guarantee success with the audience and subsequent popularity of the play. In this case, popular (folk) theme is important as it might attract huge audience provided it offers proper representation.

The opinion of examined critics on the aim of folk drama, its function and meaning differs significantly and it also differs from the opinion expressed by Szigligeti. Their failure to discover tin Szigligeti's works the aspects they are searching for is thus not surprising at all, while they resent the presence of elements there in which he sees the very clue of folk drama. Probably the sternest opinion regarding the evolution of the genre of folk drama is the one expressed by János Arany fin his essay *Népiességünk a költészetben* (Folk Character in Poetry): "drama. Folk drama is other than what is currently termed as such. These plays

22Mór Jókai, *[no title]* = Mór Jókai *összes művei*, Dénes Lengyel – Miklós Nagy (ed.), *Cikkek és beszédek*, vol. IV, 1850–1860., Györgyi H. Törő (ed.), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1968. 524.
23László Szentgyörgyi, *Szigligeti népszínművei*, Budapest, 1910. 21; 39; 40.
24Ede Szigligeti, *A dráma és válfajai*, Budapest, 1874. 413–414.

should rather be national plays depicting the folk in its own true image."[25] This is a comment-like hint at the fact that similar to other critics discussed above, Arany is dissatisfied with the lack of proper national representation, with a representation of folk endowed with authentic national meaning in harmony with the specific features of the people.

The differences in thought on folk character, folk drama and drama of the mentioned critics are quite significant as they might uncover differences in principle, in ethical or political views. In our case these differences can become markers signalling the way in which these thinkers manage to integrate the outcomes of the professionalisation of the literary system into their own system, also showing how they were able to relate to this process at that moment, and unveiling the way in which each critic was able to interpret the process looking out from their own specific system of criticism.

BIBLIOGRAPHY

Erdélyi János, *Egy századnegyed a magyar szépirodalomból* = Erdélyi János, I*rodalmi tanulmányok és pályaképek*, Ilona T. Erdélyi (ed.), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1991., 183–225.
Greguss Ágost, *Febr. 22. Dalos Pista, népszínmű 3 felv. Írta Szigligeti* = Greguss Ágost, *Tanulmányai II.,* Published by Mór Ráth, Pest, 1872. 35–44.
Greguss Ágost, *April 27. Pál fordulása, színmű 2 szakaszban. Írta Szigligeti* = Greguss Ágost, *Tanulmányai II.,* Published by Mór Ráth, Pest, 1872.
Gyulai Pál, *A lelenc* = Gyulai Pál, *Dramaturgiai dolgozatok*, vol. I., Budapest, 1908. 569–584.
Gyulai Pál, *Szigligeti és újabb színművei* = Gyulai Pál, *Dramaturgiai dolgozatok*, vol. I., Budapest, 1908. 395–442.
Kemény Zsigmond, *Színművészetünk ügyében* = Kemény Zsigmond, *Élet és irodalom*, Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1971. 283–306.
Szontagh Gusztáv, *Blair Hugo rhetorikai és aestheticai leckéi*, Figyelmező, 1839. no. 19. 305–310.
Szontagh Gusztáv, *Eposi és drámai kor. Drámai literatúránk jelen állapotjáról, D. Schedel Ferencnek igazolásul*, Figyelmező, 1839. no. 23. 379–383.
Toldy Ferenc, *Eposi és drámai kor. Drámai literatúránk' jelen állapotjáról. Szontagh Gusztáv ellen*, Figyelmező, 1839. no. 21. 345–348.
Toldy Ferenc, *Végszó az eposi s drámai korról és drámai literatúránkról*, Figyelmező, 1839. no. 24. 394–399.

25János Arany, *Népiességünk a költészetben* = Arany János, *Tanulmányok és kritikák*, Pál S. Varga (ed.), Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1998.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

TZARA – A POETRY AS A RESULT OF LUDIC EXERCISES

Ioana-Mihaela Bardoși-Vultur

PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

*Abstract:The Romanian poems are far from playing the Dada-specific literature, but they contain some preparatory elements of the game that will follow, among which **shocking associations**, the unleashing of syntax and logic, the **irony** of solemn lyricism, the **dispersal** of discourse and the **elliptical constructions** are just some of the tools used in his poetic exercises. What is revealed by the analysis of Tzara's first texts, compared to the writings from abroad, is that they have known a "voyage" from **ludus** to paidia, in order to re-orientate towards the size of the ludus. Ludic finds himself from the way of realizing poetry, presented as a school activity of practical skills, as stated in an artist's manifesto. By appealing to the game, from the very first lyrical exercises, the poet has nothing but conscientiously defy the rigidity of traditionalist poetry, his fireworks bringing a freshness to the literature of the past.*

Keywords:poetry, ludic exercises, irony.

Înainte de a se arunca în mirajul dadaist, Tristan Tzara și-a început aventura literară cu scrieri simboliste întemeind, alături de Vinea și Marcel Iancu, revista *Simbolul*. Până și numele ales este în rezonanță cu această orientare, el fiind păstrat și după plecarea la Zürich, ulterior la Paris, semn că experiența simbolistă, cu tristețea specifică, a avut un impact puternic asupra sa. Cert e că aceste poezii nu au produs o încântare prea mare la nivelul criticii. Crohmălniceanu, în *Literaturaromână între cele două războaie mondiale*, anunță un epigonism minulescian și îl acuză pe scriitor că a dat „iama prin toată recuzita simbolistă"[1], considerând că nimic din aceste texte nu preconiza viitoarea atitudine bătăioasă: „Franc spus, poeziile sunt proaste. Nimic în epigonismul lor sârguincios nu anunță un incendiator."[2] Ion Pop precizează, totuși, că aceste poeme „sunt o încercare de a submina bazele vechii poezii"[3], iar Marin Mincu identifică eliberarea poeziei din încătușarea prozodiei tradiționale, a sintaxei și a logicii: „Acțiunea cea mai importantă a discursului poetic tzarian, scris în limba română, vizează un efort extraordinar de de-convenționalizare a tuturor artificiilor și clișeelor ce se acumulaseră vertiginos în epoca poetică cea mai amorfă, patronată de un sămănătorism vlahuțian nefast; tânărul poet se amuză cu ironie superioară așezând mine și grenade pre-dadaiste în pășunea rimată și ritmată voios a poeziei tradiționaliste antebelice."[4]Această părere este regăsită și la Claude Sernet, el fiind cel care s-a îngrijit de tipărirea primelor poeme românești la Paris, suitei de critici literari adăugându-i-se și Eugen Simion, care vedea în tânărul scriitor un talent ieșit din comun. În ciuda acestor receptări, Tzara îi va transmite lui Sașa Pană să nu includă, în volumul pe care se pregătea să-l editeze, poeziile de la *Simbolul*, considerându-le lipsite de interes, dar pe care le privește ca pe o adevărată treaptă de formare pentru scrierile ulterioare. Nicolae Manolescu aprecia tenta umoristică a scrierilor poetului și făcea următoarea afirmație: „Fondatorul dadaismului este un umorist care

[1]Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, p. 366.
[2]Idem.
[3]Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, E. P. L., București, 1969, pp. 151-152.
[4] Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, vol. I, pp. XXXI-XXXII.

sfidează, de la primele sale poeme, convențiile morale și de expresie, scoțând grațios limba, dintr-un exhibiționism fără mari pretenții însă."[5]

Adevărul e că poeziile românești sunt departe de joaca de-a literatura specifică dadaismului, dar ele conțin unele elemente pregătitoare ale jocului care va urma, printre care amintim asocierile șocante, descătușarea sintaxei și a logicii, ironizarea lirismului solemn, dispersarea discursului și construcțiile eliptice sunt doar câteva dintre instrumentele utilizate în exercițiile sale poetice. Multe dintre acestea se regăsesc și în poezia *Înserează*, dar se întrevede și atitudinea ludică a poetului. Astfel, eul liric propune la un moment dat activități de natură infantilă cum sunt prinderea cărăbușilor și escapada la râu pentru a face oale din lut. Până și divinitatea este una jucăușă, ea „scarmănă lâna îndrăgostiților supuși sau vopsește păsările cu cerneală". Trecând peste pasajele cu tentă sumbră, funestă, năzbâtiile din *Vino cu mine la țară* transmit o atitudine pur adolescentină, degajată, fără prea mari griji pentru consecințele care ar urma: mersul călare zile întregi, poposirea la han, aventura, scăldatul și furtul hainelor. Imaginile încep să devină spectaculare, norii constituindu-se în perdele pentru ferestrele casei pe care stelele o vor ilumina. Dar cea mai potrivită construcție pre-dadaistă este *În gropi fierbe viața roșie*. Încă de la contactul ochiului cu pagina se întrevede așezarea atipică în pagină, precum și joaca poetului cu literele. Urmează să fie dezvăluite, pe parcursul lecturii, consemnarea aleatorie a motivelor împreună cu restul paradei instrumentelor avangardiste.

Tzara se joacă încă de pe acum cu elementele disparate, creând asociații stranii, dar nu de natura celor întâlnite la Voronca: „Prietene, vântul îți fluieră în oase / Melodii curioase, zbârnâie frânghia, ori Din ospiciu țipetele năvălesc / Ca șerpii domesticiți din lada de menajerie" (*La marginea orașului*), „Ca Hamleți tremurând pentru un scârțâit de poartă / ca rufele atârnate pe frânghie, Și dimineața a venit ca strachina cu lapte în răsărit" (*Insomnie*) sau în *Vacanță la țară*, unde sufletulpoetului este „un zidar care se întoarce de la lucru"și „Amintirile au miros de farmacie curată". Absurdul din *Glas*, componentă pre-dadaistă subliniată de Crohmălniceanu, este un prim exercițiu pentru lirica următoare. Discursul liric este gândit și aranjat sacadat, cu frânturi în sintaxă și bulversări de logică: „Zid dărăpănat / Eu m-am întrebat / Astăzi că de ce / Nu s-a surpat // Lia, blonda Lie / Noaptea de-o frânghie... / s-ar fi legănat / Ca o pară coaptă // Și ar fi lătrat câinii de pe stradă / S-ar fi adunat / Lumea să o vadă...". Cu *Se spânzură un om* însuși actul suicidal este văzut și prezentat ca un joc, gravitatea gestului fiind abolită: „Se spânzură un om și privește / Vântură picioarele / Se amuză cu picioarele / Și ar plânge bucuros prostia / Cu toate că viața-i fuge...". La acestea se adaugă ironia poetului prezentă în versul care subliniază că însăși „arma" este potrivnică faptei, frânghia nefiind una alunecoasă. Detașarea ironică poate fi sesizată și în *Îndoieli*, eul liric fiind surprins în timpul unei relatări de tipul „ședință la psiholog", discursul fiind unul deschis și franc sau în *Cântec vechi* unde, datorită plecării iubitei în străinătate, *N-or să aibă puii de mâncare*. Ironia este regăsită și în *Cântă, cântă mai departe*, cititorul fiind rugat „să facă o pauză / Și să se gândească asupra celor ce a citit".

Spiritul parodic se întrevede încă de pe acum, așa cum se întâmplă în *Verișoară, fată dragă de pension*: „verișoară, fată dragă de pension, îmbrăcată în negru, guler alb, / te iubesc pentru că ești simplă și visezi / Și ești bună, plângi, și rupi scrisori ce nu au înțeles... / Și-ți aduci aminte de-o gravură spaniolă / Unde o infantă sau ducesă de Braganza / Stă în rochia-i largă ca un fluture pe o corolă / Și se-amuză dând mâncare la pisici și așteptând un cavaler... "[6]. Deși scrisă în manieră simbolistă, poezia *Elegie pentru venirea iernii* are un final

[5] Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1987, p. 210.
[6]Tristan Tzara, *Primele poeme ale lui Tristan Tzara şi Insurecţia de la Zürich,* prezentată de Saşa Pană, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1971, pp. 5-6.

în cheie parodică, eul liric fiind un erou din basme care încalecă pe cel mai ponosit cal pentru a merge în căutarea iubitei. Dar atacul direct la adresa literaturii este realizat în poezia *Poemă modernă*, aceasta fiind percepută drept un vierme care roade drumul subteran. El va fi continuat în *Hamlet*, o curată parodie îndreptată către literatura clasică.

Insomnia îmbogățește și favorizează dezvoltarea imaginilor poetice, luna fiind o lămâie pe care Dumnezeu o stoarce sau un cap de păpușă spart, lumina este o pasăre de cârpă, iubita este un strat de flori, răsăritul e o blană de vulpe întinsă, iar scrisorile sunt niște pești. Referindu-se la această poezie, Marin Mincu observă că simbolurile religioase sunt voit răsturnate, poezia fiind o negare a discursului religios tradițional. În continuare, discursul liric începe să apeleze tot mai mult la bulversarea logicii, cum se întâmplă și în *Nocturnă*: „Când te uiți din parc luna stă pe-un spate de spital / Mătușică ghem de sfoară pentru cei care nu pot să moară / Țipă o pisică suferință cu înfloriturі de copil ce se omoară / Marinari ce n-au iubit de mult cată, fiindcă suntem într-un port comercial." Gravitatea faptelor este obținută tot prin utilizarea unor alipiri grandioase, astfel că războiul și violența umană capătă proporții uriașe ca în *Furtună și cântecul dezertorului*, luna devenind „pecete dumnezeiască la cartea de pace", cerul este încleștat în scuturi, văile devin ventuze, iar ploile șerpi.

După plecarea din țară universul liric din textele sale își extrage seva din poetica negației, a derizoriului, a haoticului, a ironiei și a parodiei, păstrând doar refrenul și muzicalitatea simbolistă. Atitudinea sfidător-ludică se întrevede și în manifestele dadaiste, Ion Pop subliniind că „Grimasele infantile și un limbaj corespondent aduc în scenă o figură umană ce-și pune sub semnul întrebării propria valoare, cu conștiința deplină a relativității tuturor realităților lumii. Jocul are încă libertatea distanței față de seriosul unei existențe privite ca derizorie și absurdă și nemeritând, ca atare, o angajare prea profundă."[7] În *Cântec dada* dăm de o baladă țesută cu fir parodic, dar maiestuos cântată și brodată cu accente ironice la adresa societății. Vorbind despre negația folosită de Tzara pentru a-și clădi discursul liric, Mircea Bârsilă este de părere că „în textele în care negarea este implicită, Tristan Tzara procedează la parodierea sau prozaizarea voită a temelor considerate poetice."[8] Este și cazul poeziei *drogherie-conștiință* din *Vingt-cinq poèmes*. Poetul își începe acest text prin luarea în derâdere a unui motiv din basme, cel al nașterii fabuloase a eroului: „din lampa unui crin se va naște un prinț atât de înalt / încât artezienele vor înălța uzinele". Scoaterea cuvintelor și a expresiilor din joben se finalizează într-o degringoladă. Negația este la ea acasă în *clipă notă frate*, poezie a descompunerii și a re-clădirii din *nimic*, ornată cu ușoare fire gotice: ochii sunt aruncați în stradă, iar limba este smulsă. Se observă cu ușurință cum „poetul stârnește o succesiune de imagini nu chiar atât de disparate, dar care, prin preciziunea lor, prin izolarea lor aparentă, dobândesc un relief excepțional."[9]

O poezie jucăușă, din acest volum, este *gigantica lepră a peisajului*. Poetul se joacă aici cu literele, creând cuvinte și structuri la întâmplare, obținând stranii efecte sonore : „țigară tzantzantza / ganga / bouzdouc zdouc nfoùnfa mbaah / mbaah nfoùnfa, ori saltelele cad wancanca / aha buzdouc fluturii". Cuvintele decupate ies aleatoriu din sacul lui Tzara, experimentându-și astfel rețeta dadaistă de a face poezie. Întregul text pare croit din resturi găsite prin sertarele cu schițe și aruncate la întâmplare pe pagină. Trebuie subliniat faptul că, spre deosebire de poeziile scrise în România, poetul a exersat serios imaginile poetice, iar rezultatul este evident în versuri ca: „sarea se grupează în constelație / de păsări pe tumoarea căptușelii // în plămânii săi stele de mare și / bolduri se echilibrează / microbii se cristalizează

[7] Ion Pop, *Jocul poeziei*, ediția a două,p. 84.
[8] Mircea Bârsilă, „Libertatea artistică în concepția lui Tristan Tzara", în*Argeș,* nr. 6, iunie 2011, p. 23.
[9] Ferdinand Aderca, *Contribuții critice*, vol. I, ediție, prefață și note de Margareta Feraru, Ed. Minerva, București, 1983, p. 530.

în / palmieri ai leagănelor de mușchi / ... flăcările se dezvoltă în / formațiune spongieră // [...] uită-te la diadema / submarină care se deșiră în alge / aurii / honzondrac trac". Textul trăiește aceeași stare euforică asemeni creatorului său, el pulsează concomitent cu acesta prin intermediul paradei de interjecții născocite. Poezia prinde viață, își creează o identitate a sa, urmând tiparele ludice trasate de către poet, uitând de reguli și norme gramaticale, de conjuncțiile coordonatoare, de cele subordonatoare, de verbele auxiliare în construcția diferitelor timpuri și promovând la greu elipsa verbelor. Sarcasmul este prezent și aici, Tzara introducând o notă fină de ironie la adresa cititorului speriat de o asemenea creație.

Îmblânzitorul de lei își amintește este și ea o poezie în care întemeietorul dada se joacă de-a iluzionistul, scoțând din jobenul lui fermecat cuvintele. Bagheta rămâne aceeași, cea a hazardului, la fel ca în *marea deplângere a obscurității mele unu*, dar avem aici și o amintire a debutului simbolist, cântat însă în gamă avangardistă – inversiuni, frânturi de propoziții disparate, negații. Mai departe, în *mișcare*, show-ul lumii este o gargariseală astronomică, după cum aflăm încă din primul vers. Ritmul de aici este unul trepidant, vivace. Dacă în multe din creațiile sale lirice Tzara recurgea la privarea de verbe, aici, cu unele excepții, sita s-a spart și poetul a cernut mai multe decât ne-a obișnuit.

O adevărată construcție ludică este *pălămidă*, poetul descătușând total poezia din prinsoarea tradiționalistă. Dadaismul este prezent aici la cote maxime, în timp ce scriitorul se amuză ca un copil, jucându-se cu vorbirea, și își transfigurează mediul în funcție de situație: „spitalul devine canal / și canalul devine vioară / pe vioară alunecă un vapor / și la babord se află regina printre emigranții pentru mexico". La aceste subterfugii se adaugă și oprimarea logicii, element care stă la baza structurii din poezia *retragere*, poezie în care este sesizată și o geometrizare a limbajului presărat cu piramide, diagrame, cercuri și tangente, preconizând discursul liric al lui Ion Barbu. *Paidia* poetului este oferită tocmai de tratarea ironică și superficială a lumii. El este un copil ingenuu, care își creează prin joc propriul univers, fapt care îl îndreptățește pe Ion Pop să facă următoarea afirmație: „Tzara se izolează în jocul său naiv nevrând în niciun fel să ia în serios viața, dragostea."[10]

Ceea ce se constată în urma analizei primelor texte ale lui Tzara, în comparație cu scrierile din străinătate, este faptul că acestea au cunoscut „un voyage" dinspre *ludus* spre *paidia*, pentru a se re-orienta, cu *Omul aproximativ,* înspre dimensiunea *ludusului*. Ludicul se întrevede din însăși modalitatea de realizare a poeziei, prezentată ca o activitate școlărească de abilități practice, după cum se precizează într-un manifest al artistului. Prin apelul la joc, încă din primele sale exerciții lirice, poetul nu face altceva decât să sfideze conștient rigiditatea poeziei tradiționaliste, artificiile sale aducând o boare de prospețime în literatura vremii. Indiferent dacă versurile sale sunt generate de acel „infantilism" la care face referire Ion Pop sau au un germene serios, cert este că Tzara se amuză copios în textele sale lirice. Se realizează așadar o revenire la formele pure, originare ale imaginarului poetic, deoarece acum nu mai există nicio regulă. Tristan Tzara a fost cel care a dat tonul acestui tip de joc, însă criticul descoperă că prin introducerea unor elemente parazite, fortuite, având rolul de a tulbura comunicarea, poetul nu face altceva decât să manipuleze și să destabilizeze convenția literară. Inventarul de texte dadaiste din România nu e foarte vast, fiind evidente contaminările cu orientările care erau atunci la modă în Europa. Ceea ce se întâmpla era „mai curând un fel de recapitulare afectuos-ludică a aventurii dadaiste, într-un moment de exersare a foarte tinerilor forțe avangardiste de la noi: Voronca, Roll, Brauner".[11]

[10]Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc, eseuri*, p. 154.
[11]Ion Pop, *Introducere în literature română de avangardă* , p. 47.

BIBLIOGRAPHY

1. Aderca, Ferdinand, *Contribuţii critice*, vol. I, ediţie, prefaţă şi note de Margareta Feraru, Ed. Minerva, Bucureşti, 1983
2. Bârsilă, Mircea, „Libertatea artistică în concepţia lui Tristan Tzara", în *Argeş,* nr. 6, iunie 2011
3. Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, 1974, Ed. Minerva, București
4. Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1987
5. Mincu, Marin, *Avangarda literară românească*, vol. I-II, Ed. Minerva, București, 1999
6. Pop, Ion, *Avangardismul poetic românesc*, E. P. L., București, 1969
7. Tristan Tzara, *Primele poeme ale lui Tristan Tzara şi Insurecţia de la Zürich,* prezentată de Saşa Pană, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1971

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE FANTASTIC FAIRY-TALE

Elena-Andreea Rusu

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract:The fairytale expresses the desire of the ordinary man to live in an ideal, perfect society, in which good always defeats evil, because, despite the fantastic that impregnates him all the way, the fairytale reveals, after all, the major problems, the same as ever of human existence.

Keywords: fairytale, fantastic, good, evil, society.

Numit şi „poveste", basmul fantastic sau propriu – zis reprezintă, din punct de vedere literar, cea mai importantă şi mai valoroasă categorie de basm.

Potrivit cercetărilor lui Corneliu Bărbulescu, repertoriul internaţional de basme fantastice cuprinde 741 de subiecte – tip, iar aproximativ 270 dintre acestea sunt prezente în folclorul românesc, din care doar 140 se regăsesc şi la alte popoare, 130 fiind specifice doar românilor[1]. Basmul fantastic zugrăveşte o lume cu totul deosebită decât cea reală, supranaturalul şi fantasticul mergând mână în mână, în mod obişnuit.

El exprimă dorinţa omului de rând de a trăi într-o societate ideală, perfectă, în care binele învinge întotdeauna răul, deoarece, în ciuda fantasticului care îl impregnează la tot pasul, basmul evidenţiază, la urma urmei, problemele majore, aceleaşi dintotdeauna, ale existenţei umane.

În basm personajele sunt, în mare, de două feluri, pozitive şi negative, la fel cum, în lumea reală, oamenii se împart în buni şi răi. Eroii pozitivi ai basmului au calităţi fizice şi morale perfecte, în final fiind răsplătiţi cu obţinerea perechii ideale şi, chiar, al unui tron împărătesc. Spre deosebire de aceştia, personajele negative, având caractere totalmente opuse celor ale eroilor, sunt întotdeauna pedepsite, plătind, uneori, cu capul cutezanţa lor de a încerca să strice ordinea firească a lucrurilor.

Deşi, la prima vedere, poate părea ciudat, în basm, realul se împleteşte foarte bine cu fantasticul, completându-se reciproc unul pe celălalt, în chip normal, natural, fără a produce nicio mirare cititorului sau ascultătorului. Astfel, metamorfozarea personajelor şi personificarea obiectelor sau animalelor nu uimeşte pe nimeni, ele fiind receptate ca ceva firesc, normal.

Acţiunea basmelor fantastice mai vechi (arhaice) au, întotdeauna, o linie ascendentă urmărind eroul încă de la naştere până la ascensiunea lui pe cea mai înaltă clasă socială, începutul şi sfârşitul unui basm fiind diametral opuse. Eroul, chiar şi atunci când este fiu de împărat, porneşte de la cel mai modest stadiu, pentru că, la sfârşitul basmului, să ajungă foarte bogat sau chiar împărat peste o împărăţie mare şi puternică, primindu-şi, astfel, răsplata pentru calităţile lui alese şi pentru faptele bune pe care le-a săvârşit: readucerea la casa părintească a fetelor răpite de zmei, eliberarea soarelui furat de pe cer, uciderea balaurului

[1]*Apud* Barbu Teodorescu, Octav Păun, *Folclor literar românesc*, Editura Didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1967.

care terorizează un anumit ţinut etc. Încheierea basmului cu eroul ajuns împărat, reflecta, de fapt, dorinţa omului simplu de a vedea în vârful colectivităţii din care face parte doar pe acele persoane care, într-adevăr, prin caracterul şi faptele lor dovedesc că sunt îndrituite să ocupe acest loc de frunte.

Coordonatele acţiunii sunt intenţionat nedefinite tocmai pentru a materializa o anumită dorinţă într-o acţiune nelimitată de niciun fel de graniţe spaţiale sau temporale. Astfel, putem spune că, în basmele fantastice, acţiunea s-a petrecut „odată", într-un ţinut aflat la distanţe enorme ori la marginea lumii, sau nu s-a petrecut nicicând. Dacă în basmele arhaice, scenele se petrec atât pe tărâmul celălalt, cât şi pe tărâmul nostru, la sate, odată cu evoluţia societăţii ele încep să se petreacă, cu precădere, pe tărâmul nostru şi, în special, la oraşe unde, de obicei, se află curtea împărătească.

Basmele fantastice sunt naraţiuni complexe care se desfăşoară în mod inegal, în special cele în care eroul, pornind de la periferia societăţii, ajunge, în cele din urmă, datorită calităţilor fizice şi morale şi, nu în ultimul rând, binefacerilor pe care le săvârşeşte, chiar împărat, adică în postura cea mai de sus. Aceasta se datorează faptului că, acest tip de basme sunt, în general, mai lungi şi mai complexe dând, astfel, posibilitatea la combinarea scenelor în modul cel mai imprevizibil. Faptele personajelor principale sunt mai numeroase, mai multe şi mai dramatice sunt şi luptele dintre Feţi-Frumoşi şi opozanţi, metamorfozele se ţin lanţ, la fel morţile şi readucerile la viaţă a eroilor. În lupta sa pentru triumful binelui şi al dreptăţii, voinicul este ajutat, nu numai de către calul miraculos, prietenul care îi este cel mai credincios şi cel mai de folos în drumul pe care îl parcurge, ci şi de mai multe alte fiinţe năzdrăvane.

Acţiunea unui astfel de tip de basm se întinde pe două generaţii: părinţi ţi copii. Indiferent că sunt capete încoronate sau oameni simpli şi nevoiaşi, părinţii au, întotdeauna, doar rolul insignifiant de a deschide acţiunea poveştii, conferindu-i acesteia, în acelaşi timp, şi o coloratură mai interesantă, mai fascinantă.

Tematica basmelor fantastice, relativ puerilă dar foarte diversificată, este, de multe ori, una realistă şi oglindeşte dorinţa omului de rând, referitor la cum ar trebui să fie lumea reală, viaţa pe care o trăieşte zi cu zi.

Motivul şi scopul acţiunii eroilor sunt evidenţiate încă de la începutul basmelor. Pentru realizarea ţelului propus (eliminarea răului şi reinstaurarea binelui şi dreptăţii; căsătoria cu o Ileana Cosânzeana, fie ea fată de împărat sau de oameni obişnuiţi) eroii au de făcut un drum lung şi dificil, plin de capcane şi obstacole. În drumul lor spre biruinţă, ei întâlnesc diverşi opozanţi din lumea reală (mama vitregă, împăraţi duşmani, fraţii perfizi etc.) ori din cea fantastică (zmei, balauri, Muma-Pădurii, vrăjitori etc.), dar şi diferite fiinţe năzdrăvane (Flămânzilă, Setilă, Ochilă, animale, insecte ş.a.m.d.), care îi ajută să răzbească în lupta lor cu adversarii şi, fără ajutorul cărora, nu ar putea ieşi biruitori.

În basmele fantastice, acţiunile personajelor, se succed una pe alta, mereu, în acelaşi mod, astfel ajungând să se impună concluzia că, toate basmele de acest fel, au o structură compoziţională monolitică. Folcloristul rus, Vladimir I. Propp, a identificat un număr de 31 de funcţii ale personajelor[2]. Un basm cuprinde, însă, foarte rar toate aceste 31 de funcţii, cel mai frecvent fiind alcătuit dintr-un număr mai limitat de acţiuni. Astfel, se poate spune că modelul structural al basmului fantastic cuprinde cinci secvenţe: o situaţie iniţială de echilibru, un eveniment care dereglează echilibrul iniţial, o acţiune reparatorie realizată printr-o faptă de vitejie, refacerea echilibrului şi răsplata eroului.

Basmele fantastice, având o vechime de mii de ani, de-a lungul vremii au continuat să

[2] V.I. Propp, *Morfologia basmului*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p.65.

fiinţeze şi au evoluat permanent, în principal, în funcţie de epocă şi societate.

Astfel,lupta dintre bine şi rău, în care cel dintâi triumfă întotdeauna, ca mod de zugrăvire a luptei sociale din viaţa reală, de zi cu zi, este prezentă atât în cele mai vechi basme indiene, egiptene şi nu numai, cât şi în cele mai noi, însă acestea au fost adaptate de-a lungul vremii la noile realităţi sociale şi economice. Aşadar, basmele mai noi au ca temă, de cele mai multe ori, sărăcia lucie care trebuie, neapărat, înlăturată şi înlocuită cu bogăţia.

Odată cu evoluţia societăţii, în timpuri mai apropiate de ale noaste, acţiunea basmelor nu mai este deschisă de împăraţi şi împărătese sau pustnici, ci de oameni simpli: un moş şi o babă, un pescar sau un fierar, un ţăran ori un om sărac etc. Pentru exemplificare, vom recurge la formula iniţială din basmul *Zâna apelor*:

„Pe vremile pe când era iobăgia cea grea, trăia un om săracîntr-o colibă din pădurea domnească, căci era păzitor la pădurea aceea”[3].Dacă în basmele mai vechi, opozanţii eroilor erau, în mod preponderent, zmeii, balaurii sau alte monstruozităţi, începând cu mijlocul secolului al XIX – lea, în aşa-zisele „basme mai noi”, locul acestora a fost luat de preot, stăpân, boier ş.a.m.d., iar cel al eroilor, chiar de iobag sau slugă:

„Iar Dumnezeu îi ridică de jos şi le zise:

- Să ştiţi că boierul în clipa asta a pleznit de năcaz, căci nu te afla în pivniţă să te spânzure; de azi încolo nu mai eşti iobag, ci domn în casa ta şi în scurtă vreme niciun iobag nu va mai fi în lume”[4].

Tot aşa, dacă în basmele arhaice, actanţi erau Sfânta Lună, Sfântul Soare, Zorilă, Miezilă sau Murgilă, începând cu evul mediu ei sunt înlocuiţi cu Sfânta Miercuri, Sfânta Vineri, Sfânta Duminică sau, chiar, cu Dumnezeu, Sfântul Petru şi Fecioara Maria, aceştia din urmă fiind laicizaţi şi făcuţi să aibă un contact normal şi firesc cu teluricul. Aşa se întâmplă şi în cazul basmului Tuliman, din care citãm următorul pasaj:

„Tocmai într-o vâlcea, la poalele unui munte înalt, se întâlneşte cu o femeie bătrână, bătrâna...

– Bună ziua, mamă!

– Mulţumim dumitale. Da unde te duci?

– La Dumnezeu, să întreb de ce a împietrit pe frate-meu şi cum să-l înviez.

– He, he! La Dumnezeu nu te poţi duce, că ai păcătuit cu trupul. Dar să-ţi dau eu răspunsul.

– Păi cine eşti dumneata?

– Eu sunt maica Domnului! Deci ascultă-ncoa...”[5]

Naraţiunea basmelor a cunoscut, şi ea, inovaţii încă de la apariţia lor. Orice basm, fie el mai vechi ori mai nou, este alcătuit dintr-o serie de scene şi motive aflate într-o anumită asociere, care, în timp, a suferit, şi ea, anumite variaţii inovatoare. Dereglarea echilibrului iniţial nu mai are loc drept urmare a încălcării unei interdicţii de genul celei ale „camerei ascunse”, ci este rezultatul inegalităţii sociale.

Faţă de basmele mai vechi, cele de la sfârşitul secolului XIX şi începutul secolului XX au o naraţiune mai puţin dezvoltată şi cu evenimente mai puţine, iar conflictele cu opozanţii sunt, de asemenea, nesângeroase şi mai puţin dramatice. Acţiunea acestor basme nu se mai petrece pe două tărâmuri, ci pe unul singur, tărâmul nostru, iar întinderea ei nu mai este biografică, urmărind eroul încă de la naştere până la nunta lui şi înscăunarea pe tronul împărătesc, ci este limitată la faza de adult a acestuia care, sărac lipit pământului, nu mai ajunge împărat, ci foarte bogat.

[3]Colecţia *A fost odată ca niciodată*, vol. I,Editura R.S.R., Bucureşti, 1986, p.158.
[4]Ibidem, p. 167.
[5]Ibidem, pp. 49 – 50.

Modificările, în timp, ale basmelor se datorează şi povestitorilor. Aceştia au păstrat clişeul tipic, dar, în acelaşi timp, i-au adus şi anumite noutăţi, astfel ca un basm în forma arhaică nu mai există, el fiind mereu adaptat în funcţie de auditori, de ceea ce aceştia doresc şi le face plăcere să asculte, şi de zone geografice.

Ca limbaj şi stil, basmele diferă de la o epocă la alta, datorită evoluţiei culturii şi a condiţiilor de trai. Astfel, dacă basmele din antichitate aveau configuraţia mitologiei păgâne, cele din evul mediu ale mitologiei creştine, basmele din timpurile mai noi au căpătat aspectul prozei fantastice romantice.

Deoarece „naraţiunea ca atare e doar o ţesătură de elemente generale cu largă valabilitate, o schemă pe care o umple apoi fiecare povestitor talentat cu date luate din experienţa lui, care oglindesc frământările contemporaneităţii şi aspectele specifice ţinutului”[6].

Povestitorii populari au avut, întotdeauna, posibilitatea să adapteze basmele la cerinţele istorico – sociale contemporane lor, aşa că, în noua formă a basmelor pătrund coloraturi noi care îi dau acestuia, în ansamblu, o nouă înfăţişare.

Se poate spune că nu există niciun basm căruia fiecare povestitor să nu-i fi imprimat ceva din propria lui personalitate şi din mediul social şi zonal în care trăieşte.

BIBLIOGRAPHY

Colecţia *A fost odată ca niciodată*, vol. I, Editura R.S.R., Bucureşti, 1986.
Bîrlea, Ovidiu, *Antologie de proză populară epică*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966.
Propp, V.I., *Morfologia basmului*, Editura Univers, Bucureşti, 1970.
V.I. Propp, □ Propp, V.I., Rădăcinile istorice ale basmului fantastic, Editura Univers, Bucureşti, 1993.
Teodorescu, Barbu, Păun,Octav, *Folclor literar românesc*, Editura Didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1967.

[6] Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1966, p. 56.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

CONCEPTUALIZATION OF THE FOLCLORISM PHENOMENON

Mariana Cocieru

Scientific Researcher, PhD, Institute of Philology, Academy of Sciences, Moldova

Abstract:The presentinvestigationproposes to reconsider the phenomenon of literaryfolklorismstarting from its appearance and its theoretical status in the currentevolution of the studies of theory literary,folkloristic and ethnology, based exclusively on the resizing of the influences between the immaterial cultural heritage and the written literature.In an extendedsense, the phenomenon of folklorism is one of the axes of the problem of historical destiny of folklore, included in a new scientific paradigm in the new historical and aesthetic context. The relationship between the two concepts: folklore and literature is at present a problem „of founding", „of genetic determination", „of catalysis" and „of permanent revitalizing" of contemporaryliteraryphenomenon. Developing the methods for the study of folklorismwasheldonce with deepening of analytical approach, that encompasses all steps of ideatic aesthetic structure of the work, its form and content, intertextual and intratextual relations. Introduction of folk elements into a new aesthetic system more complicatedresulted with their substantial transformation, which does not allow direct reporting to the mechanicalinteraction of artistic work with different folkloric species.

Keywords: folklorism/folklorismus, folklore, literature, fakelore, neofolklorism

În dicţionarul de termeni ştiinţifici şi populari *Восточнославянский фольклор* apariţia conceptului de *folclorism* este atribuită folcloristului francez *Paul Sébillot* spre sfârşitul secolului al XIX-lea, instituit a desemna diversele implementări ale folclorului în viaţă, artă etc. Conform altor studii de istorie a etnologiei termenul apare prin anii 1930, fiind utilizat de unii cercetători impropriu. În Rusia conceptul, aflat în atenţia exegetului M. K. Azadovski, includea interesele folclorice ale scriitorilor (a se vedea articolul *Фольклоризм Лермонтова* de M. K. Azadovski) şi etichetarea publicaţiilor non-academice despre creaţia populară orală semnate de critici literari, jurnalişti, istorici, admiratori ai folclorului ş. a.

În percepţia sa actuală, termenul a fost adoptat în etnologie în 1962 de către Hans Moser în studiul său *Vom Folklorismus in unserer Zeit* (*Folclorismul la ora actuală – n. n.*, publicat în *Zeitschrift fur Volkskunde,*1962, nr. 58) şi aprofundat teoretic ceva mai târziu în articolul *Der Folklorismus als Forschungsproblem der Volkskunde* (*Folclorismul ca problemă de investigare în Studiile de folclor – n. n.*, publicat în *Hessische Blatter fur Volkskunde,*1964, nr. 55). Conform definiţiilor date de cercetător, folclorismul presupune o „secondhand transmission and presentation of culture" (*transmisiunea şi prezentarea secundară a culturii – n. n.*)[1]. Intervenţiile ulterioare ale cercetătorului nu au clarificat suficient termenul, din care motiv a devenit subiect de discuţie în mediul ştiinţific german. În urma acestor dezbateri, un alt cercetător Herman Bausinger la mijlocul anilor 1960 a elaborat câteva studii despre folclorism, în care, pe lângă o serie de aspecte, a atras atenţia asupra faptului că folclorismul este „etnologia aplicată ieri" şi în multe privinţe nu poate fi separat de folclorul genuin, iar folclorismul şi hermeneutica acestuia în multe cazuri sunt identice. Pentru a extinde sfera discuţiilor despre folclorism în afara mediului exegetic german,

[1]MOSER, H. *Vom Folklorismus in unserer Zeit*. În: *Zeitschrift fur Volkskunde.* 1962, nr. 58 (2), p. 177–209, p. 180.

Bausinger a elaborat un chestionar pe care l-a expediat tuturor institutelor de etnologie din întreaga Europă[2].

În urma apelului înaintat, în definirea termenului s-au implicat doar câţiva etnologi europeni (din Ungaria, Polonia, Elveţia, Portugalia şi Iugoslavia), redactând articole tematice pentru revista *Zeitschrift fur Volkskunde*. În studiile acestora este acceptată poziţia etnologului Hans Moser privind promovarea de gradul doi sau secundară a moştenirii culturale a poporului, deşi gradul de evaluare teoretică a fenomenului este diferit.

În lucrarea *Grundzügeder Volkskunde* (*Bazele etnologiei*, 1978), cercetătorii din Tübingen au inclus folclorismul printre noile concepte importante ale etnologiei. Conform afirmaţiilor Reginei Bendix[3], acest fapt este demonstrat şi de acceptarea implicită a termenului ca fiind unul dominant la momentul respectiv în studiile Şcolii folcloristice din Tübingen, fiind inclus ca obiect de studiu şi în cadrul disciplinei. În plus, noţiunea a fost elucidată de către etnologul H. Bausinger şi în lucrarea *Enzyklopädiedes Märchens* (*Enciclopedia basmelor – n. n.*), menţionând că folclorismul nu este un concept analitic, ci mai degrabă unul descriptiv, cu o dimensiune critică, având o valoare preponderent euristică[4]. Mai mult decât atât, cercetătorul include perspectiva etnologică în subiecte legate de economie, politică, politici culturale şi marcheting cultural cu mult mai devreme decât ajung a fi vizate de către etnologii americani. Implicaţiile sale teoretice au oferit un impuls maxim spre o mai bună înţelegere a culturii în prezent, dar şi în perioadele anterioare. Folclorismul, deşi nu este o teorie, a lărgit orizonturile etnologiei. În ciuda respingerii iniţiale a folclorului ca ceva inventat şi manipulat, cercetarea istorică a forţat folcloriştii să recunoască paralelismul între reconstituirile academice ale elementelor de cultură populară şi eforturile sociale pentru a construi reprezentări estetice cu caracter popular[5].

Examinarea studiilor despre folclorism în Europa prezintă o similitudine conceptuală cu dezbaterile iniţiate în spaţiul academic american, vizând, nemijlocit „autenticitatea" produselor de folclorism, în care „tradiţiile false" erau definite peiorativ prin termenul *fakelore*. Pentru a extinde orizontul investigaţiilor cu referire la fenomenul de folclorism, observăm că în mediul academic american a circulat o noţiune nouă cu referire la asimilarea folclorului în contextul cultural al celei de a doua jumătăţi a sec. al XX-lea. Generat din necesitatea de a trasa nişte delimitări între studierea dezinteresată a folclorului şi popularizarea prin utilizarea creaţiei orale, conceptul numit *fakelore* sau *pseudo-folklore* a fost lansat în 1950 de către etnologul american Richard M. Dorson. Acesta desemnează folclorul contrafăcut, neautentic, vehiculat ca fiind genuin, tradiţional. Termenul se referă la noile povestiri sau cântece artificiale, sau la folclorul prelucrat şi modificat conform preferinţelor moderne. Elementul de denaturare fiind central, artiştii care creează în baza naraţiunilor tradiţionale nu produc *fakelore* în operele lor. Doar în momentul când ei pretind că operele lor sunt folclor adevărat, le poate fi atribuit termenul respectiv. Potrivit lui Dorson, agenţii de publicitate şi popularizatorii sunt acei care transformă un personaj (pe Paul Bunyan) într-un erou pseudo-folcloric al culturii de masă a secolului al XX-lea, care are puţine asemănări cu originalul, adică cu cel folcloric[6]. Termenul de *fakelore* este deseori

[2]BAUSINGER, H. *Folklorismus in Europa. Eine Umfrage*. În: *Zeitschrift fur Volkskunde* 1969, nr. 65 (1), p. 1–8.
[3]BENDIX, R. *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Madison, Wisconsin, London: University of Wisconsin Press, 1997, 320 p., p. 183.
[4]BAUSINGER, H. *Folklorismus*. In: *Enzyklopadie des Marchens.* Ranke, Kurt (ed.). 1984, nr. 4, p. 1405–1410, p. 1408.
[5]BENDIX, R. *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Madison, Wisconsin, London: University of Wisconsin Press, 1997, 320 p., p. 185-186.
[6]DORSON, R. M. *American Folklore*. Chicago: University of Chicago Press, 1977, p. 4.

folosit de către cercetători ca o modalitate de expunere şi demitizare a esenţei acestuia. R. Dorson se subscrie acestor tratări când vorbeşte despre „lupta împotriva *fakelore*". Cercetătorul îşi exprimă nemulţumirea faţă de faptul că popularizatorii au sentimentalizat folclorul, impunându-l adevăraţilor creatori ca fiind unul atrăgător şi ciudat, în timp ce obiectul real este deseori repetitiv, stângaci, absurd şi obscen[7].

Împărtăşind aceleaşi idei, Daniel G. Hoffman, e de părerea că eroul folcloric Paul Bunyan a fost transformat într-un mesager al capitalismului: „Acesta este un exemplu al modalităţii prin care un simbol tradiţional a fost folosit pentru a manipula minţile oamenilor care nu aveau nimic de-a face cu această creaţie"[8]. Aceeaşi stare de lucru a fost consemnată şi în Basarabia postbelică, când prin medierea creaţiei populare sau a celei *pseudo-folclorice* erau promovate ideologiile comuniste. Erau create lucrări după canoanele tradiţionale ale folclorului, dar al căror conţinut era fundamentat din principiile şi legităţile impuse de regimul totalitarist.

Cercetătoarea Venetia J. Newall subliniază în studiile sale că *folclorismul*, chiar dacă se referă şi el la inventarea şi adaptarea folclorului, în opoziţie cu *fakelore*, nu are valoare negativă, el reprezintă orice fel de utilizare a tradiţiei în afara contextului cultural în care a fost creat. Astfel, menţionează Newall, arta profesională bazată pe folclor, posturile de televiziune comerciale producătoare de emisiuni de muzică, naraţiunile populare şi chiar studiile academice de folclor sunt toate forme ale folclorismului[9].

În România conceptul de folclorism ajunge în atenţia cercetătorilor la începutul anilor 1970. Argument ne serveşte studiul *Folclorul în contemporaneitate*, apărut în 1971, de prof. Mihai Pop, în care cercetătorul consemnează că existenţa la o balanţă a „folclorului tradiţional al societăţii rurale autarhice" şi a „folclorului bun de consum al societăţii industriale de azi"[10] reprezintă la ora actuală una din cele mai stringente probleme de rezolvat. Cercetătorul român se pronunţă împotriva manevrării şi devalorizării folclorului, proces care începe aproximativ prin sec. al XVIII-lea, odată cu pătrunderea în mediul rural a elementelor de civilizaţie urbană, propunând diverse soluţii de salvgardare a patrimoniului cultural naţional, prin definirea exactă a sferei noţionale a folclorului genuin şi a transformărilor la care este supus acesta. Cu toate acestea, având în vedere fenomenul folclorismului unii cercetători vor aprecia în folclorul „bun de consum... supus modei" o serie de rezultate estetice: „un grad sporit de finisare a formei, standartizarea, uniformizarea relativă a acesteia, apariţia şabloanelor interpretative, iar din punct de vedere al conţinutului, schimbarea mesajului"[11]. Rezultatul maxim al promovării folclorului ca „bun de consum" de către artizani şi profesionişti era de a comunica un mesaj artistic, dar nu unul folcloric sau tradiţional. Acest fapt se întâmplă mai vădit în cadrul literaturii scrise, atunci când scriitorul recurgând la constituentele etnofolclorice urmărea transmiterea mesajului artistic.

Etnologul francez Jean Cuisenier percepe manifestarea folclorismului în spaţiul sovietic ca pe o transpunere a tradiţiei populare originale prin una dintre următoarele practici „reproducerea actelor prescrise prin cutumă în afara contextului local originar; imitarea motivelor proprii culturii populare şi incorporarea lor prin joc sau modă în cultura altei clase

[7]Ibidem, p. 214-226.
[8]HOFFMAN, D. G. ş. a. *Discussion from the Floor*. În: *Journal of American Folklore*, 1959, vol. 72, nr. 285, p. 233–241, p. 239.
[9]NEWALL, V. J. *The Adaptation of Folklore and Tradition (Folklorismus)*. În: *Folklore,* 1987, nr. 98(2), p. 131–151.
[10]POP, M.Folclorul în contemporaneitate. În: POP, Mihai. *Folclor românesc: teorie şi metodă*. Vol. I. Bucureşti: Grai şi suflet – cultura naţională, 1998, p. 237-247, p. 237.
[11]BALÁZS, L. *Folclor. Noţiuni generale despre folclor şi poetica populară*. Cluj-Napoca: Scientia, 2003, p. 30.

sociale; crearea tuturor elementelor unui folclor în afara oricărei tradiţii cunoscute”[12]. În demersul său hermeneutic *Tradiţia populară*, exegetul dezvăluie faptul că folclorismul era unul din elementele reformării comuniste controlate: „trebuia creată o cultură de masă şi în acest sens trebuia mobilizată tradiţia populară, de fapt vechea cultură ţărănească. Dar nu se puteau reţine toate trăsăturile acestei culturi, întrucât concomitent se încerca eradicarea bazelor ei; prin colectivizarea pământurilor şi prin crearea de combinate agroindustriale, iar în România chiar prin tentativa de a «sistematiza» teritoriul. Din tradiţia populară nu erau reţinute decât aspectele care o făceau atractivă, trăsăturile care erau uşor de apreciat de orice public şi capabile să-i distreze pe membrii unei societăţi în curs de urbanizare şi de industrializare, dintre care mulţi rămăseseră aproape de originea lor ţărănească. Interpretarea cântecelor şi dansurilor populare a devenit o distracţie consacrată, un spectacol oferit în mod regulat, în cadrul oricărui miting politic. Astfel, începând din 1952 în Ungaria se puteau număra peste 3000 de grupuri de dansuri organizate în uzine şi birouri; o adevărată meserie se lansa: cea de profesionist al tradiţiei populare transformate în spectacol”[13].

Prin urmare, lumea modernă a supus-o pe cea rural-tradiţională la cursul istoriei, în acest fel generând nişte transformări fundamentale în modul existenţial al ţăranilor şi în structurile sociale ale satului. Ideologiile ca procese ale modernizării aveau ca scop şi valorificarea tradiţiilor populare pentru a ne crea identităţi naţionale, pornind de la imensul conţinut identitar şi cultural al acestora: „Tradiţiile populare au fost supuse unei resemnificări în sensul edificării şi propagării unei identităţi culturale comună şi a unei culturi de masă standardizată şi omogenă”[14].

Detaşat de celelalte manifestări ale folclorismului în artă sau viaţa cotidiană, cel exteriorizat în procesul literar din Basarabia obţine treptat o valenţă subversivă accentuată, căci scriitorii interpretează liberalizarea manipulată în direcţia subminării canoanelor comuniste, ajungând prin resuscitarea modurilor folclorice profunde să vizeze probleme identitare, chiar şi sub forma sugestiv-parabolică.

Frecvenţa componentelor folclorice în creaţiile literare ale anilor 1960 descoperă fenomenul perpetuării destinului românesc în ciuda înstrăinării proletcultiste promovate de politica partidului, în acest fel realizând o formă de rezistenţă prin cultură. Prin urmare, esenţială pentru studiul nostru va fi elucidarea momentului iniţial propice dezvoltării teoretice a folclorismului literar, care începe cu anul 1960, odată cu apariţia unor lucrări ale epistemologilor străini şi care a fost ulterior preluat şi fundamentat conform specificului literar de către exegeţii autohtoni: Eliza Botezatu (*Poezia şi folclorul: Puncte de joncţiune,* Chişinău, 1987), Tatiana Butnaru (*Viziuni şi semnificaţii mitico-folclorice în poezia contemporană (anii 1960-1980)*, Chişinău, 2011) ş. a.

În perioada postbelică, atât în România, cât şi în Republica Moldova, apar manifestări sporadice a unei noi formule a fenomenului de folclorism numit *neofolclorism* (fr. *neo-folklorisme*). Noua direcţie de utilizare a folclorului consta în experimente ce au inclus într-o simbioză elementele academice, etnice şi populare, contrapunând perceperea colectivă a lumii cu conştiinţa individuală, fobia şi solitudinea; revendicând concepţiile de popular şi naţional prin sinteza naţional şi european, profesional şi popular, modern şi antic. Neofolcloriştii estetizau folclorul, reuşind să depăşească maniera îngustă etnografică şi să-i dea folclorului o rezonaţă internaţională, făcându-l astfel patrimoniu european. Ei renunţă la

[12]CUISENIER, J. *Tradiţia populară*. Trad. de N. Rebreanu Sava. Cluj-Napoca: Casa Cărţii de Ştiinţă, 2005, p. 91.
[13]Ibidem, p. 95.
[14]**COSMA, V. S.** *Etnologie: tradiţie şi şpriţ*[online]. 27 aprilie 2010 [citat 19 febr. 2016]. Disponibil pe Internet: <https://cititordeproza.wordpress.com/2010/04/27/etnologie-traditie-si-sprit/>.

citarea propriu-zisă, consolindându-şi dreptul la propria viziune asupra folclorului, experimentând permanent prin combinarea liberă a constituentelor etnofolclorice. Sunt reînviate culturile primare, păgâneşti, combinate cu elementele inovatoare. Pentru exponenţii curentului respectiv, folclorul reprezintă nu atât un simbol al idealului naţional sau un obiect de idolatrie, cât un material literar interesant și original, simţeau în impulsurile spontane ale preistoriei forţe imperceptibile, capabile să renască civilizaţia europeană. Noua tratare a fenomenului folcloric presupunea îmbinarea cu procedee noi, absurde ca realizare, pentru crearea unor opere neobişnuite orientate spre „a reîmprospăta scrisul căzut într-un «descriptivism poetic» fără orizont”[15].

În România, spre sfârşitul secolului al XX-lea, ca o reacţie împotriva folclorismului şi neofolclorismului, practicat de mediile şi de unele instituţii culturale româneşti, ia amploare curentul *revivalism (polytheistic reconstructionism, neopaganism, folketro, folktro)*. Etnologul Florin Iordan remarcă faptul că *revivalismul* e o miscare apărută prin anii ’70, în diverse ţări. Revivaliştii (în mod special, etnomuzicologul Speranţa Rădulescu) se pronunţă împotriva fenomenelor de folclorism şi neofolclorism considerându-le a fi dăunătoare pentru autenticitatea culturii tradiţionale: „Folclorismul este acea orientare care denatureaza cultura ţărănească genuină, în scopul transformării sale în instrument naţionalist sau în bun de consum turistic”[16]. În pofida tuturor atenţionărilor, procesul respectiv este viu şi actualmente, valorificarea şi promovarea culturii populare orale fiind considerată una din priorităţile esenţiale ale societăţii contemporane.

Prin urmare, cele expuse în demersul respectiv ne motivează să credem că problema folclorismului/neofolclorismului va rămâne mereu în atenţia cercetătorilor folclorişti şi literaţi ca una fundamentală în rezolvarea interdependenţei dintre folclor şi literatura scrisă. Şi aceasta graţie faptului că la diferite etape ale dezvoltării fenomenului literar exploatarea şi formele de asimilare a tradiţiilor literare clasice şi folclorice au fost permanent diversificate. În unele cazuri ajungându-se la o profundă transfigurare estetică de fond şi formă folclorică. Culmile amplificării în profunzime a spiritului folcloric în literatura basarabeană au fost atinse cu precădere în anii 60-80 ai secolului trecut.

BIBLIOGRAPHY

MOSER, H. *Vom Folklorismus in unserer Zeit*. În: *Zeitschrift fur Volkskunde.* 1962, nr. 58 (2), p. 177–209.
BAUSINGER, H. *Folklorismus in Europa*. *Eine Umfrage*. În: *Zeitschrift fur Volkskunde* 1969, nr. 65 (1), p. 1–8.
BENDIX, R. *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Madison, Wisconsin, London: University of Wisconsin Press, 1997. 320 p.
BAUSINGER, H. *Folklorismus*. In: *Enzyklopadie des Marchens*. Ranke, Kurt (ed.). 1984, nr. 4, p. 1405–1410.
DORSON, R. M. *American Folklore*. Chicago: University of Chicago Press, 1977. 324 p.
HOFFMAN, D. G. ş. a. *Discussion from the Floor*. În: *Journal of American Folklore*, 1959, vol. 72, nr. 285, p. 233–241.

[15]OPRIŞAN, I. *Modernism folcloric.* În: *Temelii folclorice şi orizont european în literatura română.* Bucureşti: Ed. A. R. S. R., 1971, p. 448-454, p. 450.
[16]PAVEL, C.*Speranţe pentru muzica tradiţională? Una singura: Speranţa Rădulescu* [online]. În: *Formula AS*, 2010, nr. 907 [citat 19 febr. 2016]. Disponibil pe Internet: <http://www.formula-as.ro/2010/907/lumea-romaneasca-24/sperante-pentru-muzica-traditionala-una-singura-speranta-radulescu-12167>.

NEWALL, V. J. *The Adaptation of Folklore and Tradition (Folklorismus)*. În: *Folklore,* 1987, nr. 98(2), p. 131–151.
POP, M. *Folclorul în contemporaneitate.* În: POP, Mihai. *Folclor românesc: teorie şi metodă.* Vol. I. Bucureşti: Grai şi suflet – cultura naţională, 1998, p. 237-247.
BALÁZS, L. *Folclor. Noţiuni generale despre folclor şi poetica populară*. Cluj-Napoca: Scientia, 2003. 176 p.
CUISENIER, J. *Tradiţia populară*. Trad. de N. Rebreanu Sava. Cluj-Napoca: Casa Cărţii de Ştiinţă, 2005. 112 p.
OPRIŞAN, I. *Modernism folcloric.* În: *Temelii folclorice şi orizont european în literatura română.* Bucureşti: Ed. A. R. S. R., 1971, p. 448-454.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE 1960'S DRAMATIC ANTI-CANON IN BESSARABIA

Ludmila Șimanschi

Assoc. Researcher, PhD, Institute of Philology of the Academy of Sciences, Moldova

Abstract: This study aimed at critical stake the re-reading of the antidogmatic and reforming dramatic structures that were able to confgure a literary phenomenon in the 1960s in Bessarabia. Reconsideration of the dramaturgy of the 1960s helped us to appreciate both the dimensions of the anti-canonical confrontation, reshaing axiologically the official hierarchies so that the plays resist the esthetical testing, and to evaluate the dramatic texts of I. Druţă The Traditional Living Room (Casa Mare) and A. Busuioc Radu Ştefan, First and Last in order to demonstrate that their presence in the national canon was not conjectural, but axiologically founded. In spite of the prejudice of gender inconsistency in this space, we have revealed the creations that succeed in remodernizing the Bessarabian dramaturgy, representing a moment of impact that cracked the monochrome block of socialist realism, and then subsutuit him, transforming into a period synonymous with a literary era. Investigating the original status of these dramatic texts, which in the 1960s imposed reformers on bipolar universes and major ethical pathos in a new post-communist era, is not exempt from the sociocritical confrontation of two historical visions: the Soviet cultural field with with totalitarian ideological mythologems and postmodern field that repudiates manicheist rhetoric or maximalist sermons and detracts from moral life, establishing a new way of reporting values and new pluralistic and pragmatic norms, a new ethical culture.

Keywords: Antidogmatic dramatic structures, literary phenomenon in the 1960s, anti-canonical confrontation, socialist realism, totalitarian ideological mythologems, bipolar universes, major ethical pathos.

Studiul dat își propune miza critică de a supune relecturii structurile dramatice reformatoare antidogmatice care ar putea configura un fenomen şaizecist literar în Basarabia. În ciuda prejudecății inconsistenţei genului la noi, vom releva operele ce reușesc să remodernizeze dramaturgia autohtonă, reprezentând un moment de impact care a fisurat blocul monocolor al realismului socialist și apoi l-a subsutuit, transformându-se într-un interval sinonim cu o epocă literară: „Eu cred că șaizecismul (prin valorile lui mari, dar și ca fenomen) a avut două merite mari: 1. A recuperat esteticul și l-a scos de sub suspiciunea de păcat *ideologic*, 2. A găsit cea mai bună formulă de disidență politică (conținutul operei, adevărurile omului, ale istoriei în general, și ale istoriei recente și contemporane și integrare estetică a acestor adevărururi).”[1, p. 55]

Investigarea statutului original al acestor texte dramatice, care în anii '60 impuneau reformator universuri bipolare şi patos etic major, într-o nouă epocă postcomunistă, nu este scutită și de exercițiul confruntării sociocritice a două moduri de viziune istorică: câmpul cultural sovietic cu mitologemele ideologice totalitariste și cel postmodern care repudiază retorica maniheistă ori predicile maximaliste şi dedramatizează viaţa morală, instaurând un nou mod de raportare la valori şi noi norme pluraliste şi pragmatice, deci o nouă cultură etică: „Mă bucur, totodată, că în sfârşit am scăpat de o *molimă* care se cheamă *teatru poetic* şi care a făcut mult rău în Moldova, atât în perioada comunistă, cât şi mai târziu. Nu era o dramaturgie propriu-zisă, ci o înlănţuire de metafore sterile, mai mult literare decât teatrale, o literatură în care nu exista nici un dram de viaţă.” [2]

S-ar părea că, atunci când punem în discuţie principiile canonice ale dramaturgiei ca gen literar în sens bloomian, ținem cont de normele estetice fundamentale ale literaturii ce depăşeşte tradiţia şi poziţiile retroactive, anticanonice cu privire la paradigma activă care oferă alternative, deviaţii şi experimentarea altor modele. De fapt, când abordăm producerile literare din perioada sovietică, nu putem vorbi de structuri culturale concurente fireşti, ci doar de imperative politice, morale şi ideologice incompatibile câmpului estetic, aserţiunea lui Leonid Cemortan fiind elocventă în acest sens: „ […] literatura sovietică moldovenească era închistată într-un sistem de canoane preconizate de aşa-zisul *realism socialist* şi consfinţite de partinitatea comunistă" [3, p. 356]. Confruntarea, de fapt subversiunea mai puţin agresivă, dintre canonul realismului socialist şi contracanonul şaizecist nu reflecta o dinamică macrostructurală spontană ce caracterizează automodelul culturii din Basarabia, manifestată prin transformări de mentalitate, dispoziţii intelectuale şi sensibilitate, virtualităţi culturale în forţe active, ci *luări de poziţie de o liberalizare limitată,* aflate mereu sub controlul partidului. Modificările se produceau în interiorul sistemului politic, marea răsturnare în regimul comunist pe la mijlocul anilor '60 se făcuse cu îngăduinţa Partidului însuşi. Sistemul devenise mai relaxat, oferind unele libertăţi de creaţie, de fapt, erau simulate nişte reformări ale socialismului, dominând în continuare logocraţia partocratică în perpetuă mobilizare, mitocraţiaabuzivă cu tirania sa ideologică dogmatică şi ubicuitatea imaginii propagandistice. Scriitorii au semnat un pact cu sistemul politic care asigura predominația esteticului, dar și o viziune statică asupra vieții literare.

Noua orientare privind specificul naţional după 1958 şi renunţarea la conceptul de *realism socialist* dă naştere unei contraculturi, creaţiile artistice se detaşau de canoanele vechi, iar spiritul nonconformist se manifesta în toate domeniile culturii, scenă supravegheată în continuare cu voie de la partid. În perioada neostalinismului cu stridenţe naţionaliste, valorile naţionale au fost pervertite din nou sub presiunea nivelatoare a limbajului de lemn, fiind permise spre valorificare teme precum *patria, poporul înnobilat de cele mai alese virtuţi, preeminenţa şi vechimea tradiţiei milenare*. În anii '60 se găseşte o formă de compromis care să salveze vremelnic socialismul, substituindu-se *realismului socialist* schema motivaţională subiectivă menită să justifice socialismul cu faţă umană, regionalismul moldovenesc fiind înlocuit de naţionalism îngăduit sub forma iubirii de neam de natură, sat şi pământ. Metoda unică de creaţie a anilor '50 fusese înlocuită cu *umanismul socialist*, partidul comunist consimţind asupra „diversităţii de stiluri artistice", reformatorii politici propunându-şi crearea unui „socialism cu fata umana", care să democratizeze sistemul comunist cu menţinerea dogmelor marxist-leniniste.În RSSMse configura o noua viziune despre socialism, opusă dogmatismului cazon oficial, de fapt,avea loc redogmatizarea noului umanism socialist, cu a sa proclamată „varietate de stiluri".

Deşi canonul postbelic naţional şaizecist pare să fie o constituţie conceptuală fragilă contestabilă, este o necesitate metodologică de încadrare cronologică, de a-i cuprinde sub denumirea globală de *şaizecişti* pe toţi scriitorii novatori din aceea epocă, dar în acelaşi timp şi o modalitatea de acoperire a unui fenomen distinct prin amploare și intensitate: „Șaizecismul este un concept simulacru care a înlocuit curentele propriu-zise, noțiunea de generație era singura modalitate de autodefinire colectivă a scriitorului, în condițiile în care mobilizarea în jurul premiselor unui program mai clar delimitat era considerată periculoasă de către oficialități." [4, p. 38]

Dacă în România observăm consolidarea unei reconstrucţii dramatice canonice şaizeciste prin sfidarea energică, încercare de a da o replică ideologică sistemului şi filtrului pervers al realismului socialist care a alterat funcţia discursului literar, purtând pecetea distopiei, esopismului şi confruntării cu „demonii" interiori, recuperând valorile lirice

interbelice, desprinzându-se, într-o măsură meritorie, de circumstanţele extraestetice; atunci în Basarabia putem doar să consemnăm apariţia unei forţe de iradiere corespunzătoare stilului unui timp, momentul relaxării presiunii politice asupra domeniului estetic (perioada de tranziţie dintre 1961 – 1967), care s-a constituit treptat mai mult în permanenţe interne, decât în platformă comună. Circula un fluid spiritual provocat de liberalizarea dezgheţului hruşciovist, doar unii făceau figura de reformator, impunând un statut etic discursului literar suprapus celui estetic, înfruntând indirect proletcultismul denaturat sovietic în numele valorii şi a demnităţii, luptând cu inerţia conştiinţei naţionale. Andrei Ţuracnu în studiul *Resurecţia creativităţii*identifică primele semne ale contracanonului: „Este începutul unor eforturi desperate de ieşire a literaturii de sub stăpânirea opresantă a canoanelor ideologice, estetice totalitariste. Stările de creativitate şi patosul de integrare în tradiţia naţională fiind subminate constant.” [5, p. 69] şi relevă constantele *canonului şaizecist* în contrasens cu prescripțiile și poncifurile utopiei comuniste: efuziunile lirice, paradigma de valori naționale, prefigurarea semnelor de identitate umană, naţională şi estetică a literaturii, apelul la firescul uman și la peisajul autohton cu semnele afective de regăsire organică a omului în spațiul său originar, recursul la sinceritate și examenul neînduplecat al conștiinței. Libertăţile de creaţie loveau în temeliile sistemului, manifestările de afecțiune umană, efuziunile lirice, emoțiile personale sfidau suspectările de patriotism local, individualism, intimism și eschivare de la comandamentele majore politice.

După *Tezele din iulie* în România s-a încercat reinstrumentalizarea ideologică a culturii române, refăcându-se legăturile întrerupte cu reperele interbelice, se manifestă resincronizarea cu mișcarea de idei din spațiul occidental, reimpunerea criteriului estetic, dezvoltând discursuri estetice noi, edificând și legitimând un alt canon. Dramaturgia continuă să se confrunte cu constrângerile de ordin politic și ideologic, care reprezenta un factor esențial în reorganizarea limbajului și a mesajului spectacolului teatral. Duritatea intervenției politicului în sfera artei teatrale era mult mai mare decât în cazul celorlalte arte, spectacolul având un impact direct și imediat asupra publicului, care poate fi influențat în gândire și atitudine.

Canonul şaizecist din Basarabia, supus politicii bine organizate și planificate de partid, este predominant poetic şi epic. Dar nu ştiu dacă putem vorbi de existenţa unei dramaturgii şaizeciste basarabene solide într-un *un vid teatrologic şi dramatic* consemnat de mărturisirile scriitorilor întrebaţi de redacţia revistei *Nistru* în anul 1965, în ajunul celui de-al III-lea Congres al scriitorilor sovietici din Moldova, deapariţiile considerate mai semnificative pentru dezvoltarea dramaturgiei moldoveneşti din ultimii ani: „Aurelui Busuioc: Pe firmamentul dramaturgiei *Casa mare* rămâne să lumineze în frumoasă singurătate. Vlad Ioviţă: În dramaturgie de la *Casa mare* încoace – nimic. Anatol Codru:Aproape nimic, decât *Casa mare* de I. Druţă, care, după insistenţele permanente ale spectatorilor... se transmite la radio. G. Malarciuc e o speranţă. Petru Cărare: În ce priveşte dramaturgia, cred că după *Casa mare* a lui I. Druţă n-am construit nimic durabil. Victor Teleucă: Dramaturgia deocamdată a rămas la pragul *Casa mare*.”

De altă părere este Haralambie Corbu, coraportor la 15 octombrie 1965 la Congresul al III-lea al scriitorilor din Moldova, care în discursul *Tendinţe şi valori în dramaturgie* trece în revistă realizările mai de seamă ale dramaturgiei moldoveneşti contemporane: „Literatura moldovenească în răstimpul ce s-a scurs între două congrese s-a integrat prin ceea ce are mai dur şi mai perfect în circuitul valorilor unionale, impunându-se drept o forţă artistică activă în stare să facă faţă celor mai înalte exigenţe. În ansamblul general al literaturii moldoveneşti, primeniri evidente în ultimii şapte ani observăm şi în dramaturgie, un gen atât de dificil şi pe vremuri lăsat în paragină. La Congresul al II-lea al Scriitorilor din Moldova raportorul

Emilian Bucov pomenea de 9 piese de teatru, din care cinci aparţineau răposatului Leonid Corneanu şi numai patru erau semnate de scriitorii Barski, Condrea, Portnoi şi Emilian Bucov. Astăzi numărul pieselor din multe acte e aproape de 30, iar jumătate din ele, după cum s-a mai menţionat, au văzut şi lumina rampei."

Analizând contextul în care s-a maturizat dramaturgia postbelică din Republica Moldova în monografia *Dramaturgia autohtonă din anii 1960-1970 pe scena teatrelor din Moldova*, regretata doctorandă Steliana Grama condamnă politizarea excesivă a dramaturgiei şi povara apăsătoare a cenzurii, intransigența agresivă față de pluralismul de idei a aparatului administrativ de comandă, care a exercitat și funcția cenzorului de creație. În anii totalitarismului sovietic toate manifestările artistice mai importante erau conduse și controlate de secția de agitație și propagandă a CC al PCM. Prin instrumentarul de corectură politică se numărau lectura noilor producții, utilizarea *recenziei interne* cu instrucțiunile de rigoare, controlul de stat asupra repertoriului, stabilirea interdicțiilor pentru creațiile cu conținut ideologic subversiv, suprimarea și scoaterea din repertoriu: drama lui Petru Cărare *Umbra Domnului*, drama istorică *Radu Ştefan, Întâiul şi Ultimul* de Aureliu Busuioc, piesa *Minodora* de Andrei Strâmbeanu.

Cenzura spectacolului închide un ciclu în parcursul de la textul piesei la montarea scenică şi confruntarea cu publicul. În fapt, este vorba de exercitarea unei duble cenzuri: întâi la selectarea piesei pentru includerea în repertoriu, apoi la vizionarea ideologică, în urma căreia autorul era obligat să opereze modificările dispuse de comisie. Ambele momente reprezentau tot atâtea pretexte de agresiune a politicului asupra teatrului.

La o astfel de cenzură drastică circulară au fost supuse piesele lui Druță. În *Scrisoarea către Secretarul Uniunii Scriitorilor din URSS* din 16 septembrie 1960 [6, p. 548], dramaturgul se lamentează că piesa *Casa mare,* prima lucrare de dramaturgie moldovenească, este prigonită sistematic, deși a fost discutată la secția de proză și dramaturgie a Uniunii Scriitorilor din Moldova și la colegiul de redacție al revistei *Nistru*, fiind aprobată pentru publicare, la Consiliul artistic al Teatrului dramatic moldovenesc și aprobată pentru montare, traducerea piesei a fost discutată la colegiul de redacție al revistei *Drujba narodov*, unde a fost publicată în numărul 5, discutată de consiliul artistic al Teatrului Central al Armatei Sovietice, la Uniunea Scriitorilor din URSS în timpul decadei artei literaturii moldovenești și apreciată pozitiv. În *Scrisoarea lui I. Druță către Ministrul Culturii al URSS P. N. Demicev* [7, p. 551]dun aprilie 1976, scriitorul solicită ajutorul pentru aprobarea piesei scrisă la comanda Ministerului Culturii *Sfânta Sfintelor* pentru a obține decizia Guvernului. Deși piesa a fost învingătoare în concursul unional consacrat victoriei și teatrele din Moscova au inclus-o în repertoriile lor, situația s-a schimbat brusc: piesa a fost scoasă din concurs și teatrelor li s-a interzis să lucreze asupra ei până nu primesc acceptul de la *Glavlit*. Piesa trece de două ori la *Glavlit*, făcându-se corectările conform observațiilor, discutarea a treia fiind tergiversată. În această scrisoare Druță insistă să fie elucidat statutul său, din ce categorie de autori face parte*: încuviințați sau interziși*.

În această ordine de idei, vrem să relevăm caracterul programat de comandă al redactării pieselor dramatice. Organizarea decadei literaturii și artei moldovenești de la Moscova impunea organelor competente să demareze concursuri de creație care ar corespunde imperativelor unionale. Repertoriul moldovenesc era punctul vulnerabil al teatrelor moldovenești, lipsind textele dramatice contemporane demne de scena capitalei URSS. Răspunzând unei chemări adresate de conducerea Teatrului Muzical-Dramatic Moldovenesc, Ion Druță se angajează să scrie o piesă conform contractului încheiat și prezintă în 1959 drama *Casa mare*, cerută imediat la cenzură de Comitetul central al PCM,

oponenții proletcultiști de la Chișinău. Deși lucrarea este respinsă la Chișinău, autorul obține publicarea în revista *Drujba narodov* și punerea în scenă la Moscova.

Este important să menționăm un moment de impact în evoluția dramaturgiei din RSSM pe care îl consemnează istoricul literar Nicole Bilețchi în studiul *Dramaturgia lui Ion Druţă şi impactul ei asupra genului dramatic*: „În aprilie 1952, ziarul *Pravda* prin articolul *Să depăşim declinul dramaturgiei* pornea o luptă aprigă împotriva falsei teorii a lipsei de conflict. Principalul motiv al căderii genului a fost formulat just – absenţa aproape totală în piese a reflectării lumii interioare a personajelor. Patosul articolului se reducea la chemarea dramaturgilor s-o abordeze plenar în operele lor." [8, p. 148]. Savantul accentuează ideea că piesa se conforma spiritului timpului de reformare a cursului politico-cultural și devine un model de artisticitate, de teatru poetic în linia mentorului spiritual A. Cehov, dramă-model pentru teatrele ce urmau să se restructureze pentru a depăși declinul despre care scria ziarul „Pravda" din 1952.

Generația '60 a avut un rol esenţial în desprinderea de paradigma literară a realismului socialist. Șaizeciști au reuşit nu doar să se detaşeze de antecesori, reafirmând primatul elementului estetic în literatură, ci, într-o perioadă în care literatura era redusă, oficial, la dimensiunea sa socială, să eludeze recomandările activiştilor culturali şi să introducă idei polemice la adresa discursului oficial, construind o literatură subversivă. Este binecunoscut faptul că în textele dramatice postbelice, din cauza amendării de cenzură a abaterilor de la normele reglementate de politica discursivă, se foloseau *subterfugii* pentru a putea spune ceea ce era de spus, pentru a nu fi în colimatorul unor forţe blocante. Cuvintele şi acţiunile erau supuse *unei strategii de deviere* de la sensul vizat. Sub acţiunea cenzurii, evident că opiniile neconvenţionale nu puteau fi exprimate direct, prezentându-se îngropate într-o scriitură aluzivă, insinuantă, uzând de criptări şi de şopârle.

Literatura subversivă şi-a putut perfecţiona strategiile numai după 1965, reprezentând o deviaţie de la linia partidului prin metafore şi parabole, aşa-numitul *limbaj esopic*, discurs dublu cu tehnici de ambiguizare şi modalităţi de eschivă politică. Teatrul subversiv şi literatura esopică sunt declarate componente esenţiale ale *rezistenţei prin cultură* a generaţiei şaizeciste. Dacă s-a rezistat, s-a făcut la modul individual, fiecare scriitor încercând să păcălească ideologia. Era o rezistenţă într-o formă ambiguă. Nu a fost o rezistenţă declarată, ci o rezistenţă oarecum mascată cu o miză estetică.

Fluctuaţiile din politica generală de la începutul anilor '60 și insistența asupra „diversităţii stilurilor" şi a „individualităţii artistului", care contraziceau tezele uniformizatoare ale realismului socialist, au oferit deschideri de care scriitorii au profitat. Pe fundalul dogmatismului ideologic al realismului socialist, al operelor şablonarde caracterizate de lipsa autenticităţii şi de abdicarea de la criteriile elementare ale artisticului, dramaturgii au reuşit să iasă din schematismul care domina literatura, renunţând la clişee şi festivism, aducând, discret, în centrul creaţiilor lor probleme sociale şi morale reale ale societăţii, lărgind aria realismului, redescoperind interioritatea individului, manifestând deschidere spre existenţial şi introducând formule noi sau note satirice şi umoristice.

Formula nouă a *teatrului poetic* bazat pe dimensiunea simbolică şi semnificaţia complexă oferă largi posibilităţi de potenţare a materialului de viaţă: „Aşa, credem, arată mesajul dramei *Casa mare* pentru care Ion Druţă a găsit forma cea mai adecvată de exprimare – lirismul. Aici totul vorbeşte, în toate palpită viaţa" [9, p. 149]. Lirismul integrator devenit stilem al epocii asigura coerența elementelor concrete ale compoziției. Drama poetică ca gen transcende literalul spre mișcarea sufletului, structural fiind centrată pe poeticitatea ritmică a relațiilor interpersonale și contrastul situațiilor stabilite între personaje. Sensul se extindea, devenea mai profund și mai intens prin abstractizarea ideii (modalitatea

scenică de a exprima paternul gândirii și simțirii altcumva inexprimabile și indefinite). Caracterul metaforic al acțiunii este un element important al dramei poetice. Lirismul propune *o altă percepție a ordinii vieții, un alt nivel sintetic de prezentare a problemelor umane* [10, p. 159], cu dublu nivel de sens: orice eveniment este generalizat, el se întâmplă la nivelul vieții, dar în același timp el indică un alt strat lăuntric, latent al existenței umane, ordinea evenimentelor indică ordinea vieții și a universului.

Cercetătoarea polonezăWanda Rulewicz în studiul *Some modern teories of poetic drama*conceptualizează semiotic termenul de *dramă poetică* circumscriidu-l condensării lirice a realității: „În drama poetică sufletele se opun, intră în contradicție și se orientează spre adevărurile interioare ale universului. Teatrul liric merge dincolo de efecte atinse, deoarece afectează direct persoana. Prin cele două niveluri de semnificație care integrează două câmpuri de referință, drama prezintă o bucată de viață ca perspectivă constant umană, având capacitatea deosebită de a recrea o lume completă și bine organizată.” [11, p. 165]Analista sociologică a spectacolului din anii '60Irena Slawinska în monografia *Sceniczny gest poety* [12, p. 168] afirma prompt că teatrul poetic, subsumat esteticului, a fost o formă de protest împotriva *teatrului social* angajat politic, impus de autoritățile totalitariste.

Dramaturgii contemporanidezaprobă atât teatrul-metaforă desuet, suprasaturat poetic cu o realitate de tip static, cât și *teatrul social* promovat de sistemul totalitarist:„Scriitorii în comunism erau somați să scrie teatru social și din pricina aceasta multă lume cultivă un fel de alergie față de acest gen de teatru” și încearcă să reabiliteze formula teatrului implicat social autentic, cu infuzie puternică de viață: „Uităm, însă, că acela era un fals, pentru că îi lipsea elementul definitoriu, adevărul, acolo totul se baza pe deformarea realității. Nu am niciun dubiu că teatrul implicat social poate avea un impact direct asupra publicului” [13].

Inovația stilistică și ideologică a teatrului druțian a fost surprinsă polilectal de metacritica literară. Au fost relevate masiv originalitatea subiectelor, eroilor şi a conflictelor, noutatea procedurilor artistice utilizate, acuitatea dramatismului, lirismului polemic: „Caracterizată prin lirism şi psihologism, prin umor fin şi pitorescul narării, prin simbioza realului cu miticul, proza şi dramaturgia druţiană venea să deschidă noi orizonturi în imaginarul artistic al timpului, în special prin confruntarea valorilor etice cu realitatea.” [14, p. 133]. Noua paradigmă literar-dramatică deschisă propunea o nouă ofertă estetică prin crearea de relaţii complexe dintre text şi subtextul multiplu, bogat în valenţe sugestive.

Au fost elogiate pe deplin de istoricii literari echilibru sănătos al principiilor epic şi liric și notele de regionalism naţional, formula lirico-simbolică cu rosturi polemice în epocă, readucerea problematicii etern-umane în locul socialului deprimat şi degradat: „expresie a rezistenței spirituale și morale în fața a tot ce subminează naționalul, umanul, sacrul” [15, p. 36]. Readucerea firescului şi credibilului în arta spectaculară a fost demonstrată prin preferința pentru subiectul simplu și personajele emoţionante, realitatea vie palpabilă.

Lărgirea ariei stilistice a dramaturgiei impunea o structură spaţio-temporală multidimensională și conflict multiplu, dar și un antiintelectualism programatic al stilului, dominante fiind mesajul etic și replicile metaforice. Notele de falsitate sunt observate în încercările de împăcare a normelor etice milenare cu formele noi de viaţă și propunerea unicii soluții creștine pentru rezolvarea tuturor conflictelor, artistul fiind grav subminat de moralistul cu patosul etic major.

Un subiect aparte a constituit resurecţia unui model demodat — *sămănătorismul reformat* sau *sămănătorism cu caracter proteic*. Teoreticianul Anatol Gavrilov în studiul *Sâmănătorismul — o expresie specific națională a unui fenomen ideoligico-literar internațional* elucidează faptul istoric căîn ambele societăți socialiste — cea sovietică și cea românească — existau premise pentru o astfel de reactivare: „Partidele comuniste și-au

asumat un rol modernizator mult mai radical decât cel jucat efectiv de burghezia capitalistă, dar, cu toate progresele reale obținute în acest sens, ele fără să vrea, au contribuit la păstrarea unor mentalități premoderne și chiar la activizarea acestora." [16, p. 124]. Dacă în România șaizecismul reia tradiţia sincronizării cu mişcările literare moderniste şi avangardiste din literatura occidentală, în Basarabia renaște mentalitatea țărănistă veche, mai ales, în rândurile intelectualității de proveniență rurală, dezvoltată într-un fundamentalism filosofico-moral, care ia forma unui fundamentalism creștin ortodox în cazul lui Druță, mai puțin defensiv. Factura stilistică mai tradiționalistă a scrisului druțian dă impresia înșelătoare de arhaism desuet, de fapt, universul artistic creat de I. Druță este neotradiționalist, conținând un mesaj destinat contemporanietății, îmbinând organic concretețea şi temeinicia viziunii ţăranului şi complexitatea, profunzimea şi subtilitatea conştiinţei artistice moderne. Conştiinţa impasului crizei civilizaţiei moderne în forma ei capitalistă şi socialistă capătă forma crizei sensurilor fundamentale ale vieţii generând o viziune tragică de anvergură epocală. Prin tragismul actual este depășită în dramaturgie ideologia sămănătoristă și utopism paseist.

În spectacolele dramatice Druță nu revine la tradițiile teatrului național, ci la cele cehoviene. Modalitățile cehoviene de renovare a dramei lirice domină: *între opțiunea filorusă și filosovietică, dramaturgul optează pentru prima variantă.*Toate inovaţiile naţionale se încadrau în reforma tradiţională a teatrului cehovian prin înlocuirea construcţiei riguroase a dramei cu succesiunea unor tablouri fără un conflict puternic, accentuarea trăirilor lăuntrice ale personajelor dincolo de aparenta banalitate a subiectului sau a dialogului, monologul dominant,veridicitatea și realismul desăvârșit. Destrămarea conflictului în mini-scene în care personajele oscilează între neputinţă şi revoltă dovedește o bogată lume interioară. Dramaturgia spiralei preluată de la marele dramaturg rus creează un anumit parcurs tragic uman. Personajele sale monologhează mereu, chiar dacă sunt strivite de realităţile timpului, nişte înfrânţi ai sorţii, totuși sunt nelipsiţi de nobleţe sufletească, aspiraţii spre bine, libertate şi frumos. Sentimentul tragic cehovian iese anume din îndârjirea acestor personaje de a-şi continua existenţa cenuşie, de a accepta înfrângerea şi a se resemna fiecare prin monologul său. Nu există o întâmplare care să coordoneze întreaga acţiune, ci doar explozii de conflicte; important, pentru autor, este universul uman, populat de indivizi care aduc în scenă problemele lor, neîmplinirile lor, frământările lor.

Redimensionarea registrului dramei istorice prin apelarea la al doilea nivel de distanțare ironică, peste cel original, intenționat de autor, este evidentă în textul *Radu Ștefan, Întâiul și Ultimul*a lui Aureliu Busuioc. Comedia pseudoistorică este un exemplu de contracanon, ruptură definitivă, care de- şi re-construieşte canonul proletcultist şi realist socialist, formând curenţi destabilizatori ai canonului oficial. Textul dramatic e o distopie a proletcultismului, a omului captiv în clişee ideologice, în meandrele culturii autarhice. Demontarea umanismului socialist are loc prin registru satiric, cu dominantă subversivă ironico-parabolică. Meritul textului este de a tămădui prin parodie şi ironie cugetele deformate de idiologeme dogmatice concretizate în *omul nou* şi mitoficţiunea *istoria nouă*. Miza parodică este amplă, antrenând subterfugiile referenţiale care ţintesc denaturarea şi detoxifierea stereotipiilor politice: „Într-un trecut nu prea îndepărtat, care încă nu a reuşit să se ducă pe apa Lethei, unii scriitori şi artişti plastici (printre care şi eu), au fost supuşi de la o înaltă tribună criticii pentru insuficienta atenţie şi stimă acordată indicaţiilor lui N. S. Hruşciov privind literatura şi arta. Nu vreau să-mi fac un titlu de glorie din faptul că am pus la îndoială idei şi păreri ce se debitau cu atâta uşurinţă şi într-un mod atât de categoric, dar aş vrea să ştiu, ce ar însemna arta, ştiinţa, literatura fără aceste blestemate îndoieli? Formule? Reţete gata? Dar literatura nu recunoaşte decât numai căutarea! Şi nu e un drept, căutarea e poate cea mai înaltă datorie a scriitorului!" [17]. .

Astăzi putem face cunoștință cu textul piesei doar în varianta reconstituită fidel de către autor pe baza primei variante găsită la Muzeul de Literatură, cât și a ultimei, dar tradusă în limba rusă. Căci, așa cum spune însuși dramaturgul, „în cei peste douăzeci de ani, de când a fost scrisă, n-a văzut lumina tiparului niciodată. În mirabilele lumini ale rampei *Luceafărului* de atunci a trăit mai puțin de un sezon." [18, p. 34]. Montată la 30 decembrie 1968 în regia lui Ion Ungureanu la *Luceafărul* a constituit un adevărat eveniment cultural: „Șefii de la Ministerul Culturii și de mai sus au fost nevoiți să privească până la sfârșit spectacolul (pe acele vremuri era la modă să părăsești sala dacă un spectacol nu corespundea din punct de vedere ideologic). Mai mult, au fost nevoiți să audă și să vadă aplauzele nesfârșit de dese și de lungi ale publicului. *Radu Ştefan, Întâiul și Ultimul* a fost un debut excepțional, ceva de zile mari." [19, p. 4]. Profund național și atemporal, cu subversiune directă a sistemului politic comunist, a răscolit spiritele și a agitat dispozițiile naționaliste: „Ce mai tămbălău la curtea dela Chișinău, ce mai panică între responsabilii de la CC pentru cultura numită eufemistic națională, ce de-a trudă suplimentară pe capul kgb-iștilor!" [20, p.7]. Ziarele și revistele republicane nu au publicat niciun rând despre premieră. După circa treizeci de reprezentații, *mai puțin de un sezon*, piesa a fost eliminată din repertoriu. La 9 aprilie 1974 în cadrul Plenarei Uniunii Scriitorilor din Moldova consacrate problemelor dramaturgiei naționale, Aureliu Busuioc protesta contra excluderii din repertoriu a comediei sale. După demiterea lui Ion Ungureanu din funcția de prim-regizor al teatrului *Luceafărul,* 29 ianuarie 1976, peste câteva luni după destituire, toate fonogramele spectacolelor montate de Ungureanu sunt distruse de un răuvoitor. Și, deoarece nu mai existau copii audio, în stagiunea 1971-1972 spectacolele acestui regizor, inclusiv *Radu Ştefan, Întâiul și Ultimul* au dispărut de pe afișul teatrului *Luceafărul*.

Aureliu Busuioc inovează tehnicile dramei istorice prin registru tragicomic și pluristratificarea ironică, amestecând moduri istorice sau stilistice, manipulând ludic registrele lexicale, folosind ironic modalitățile stilistice, anacronismele sunt deliciile în care se complace susţinând activ notele polemic-satirice. Interferenţele lexicale active şi simultaneitatea codurilor lingvistice sunt cultivate la maximum, colajul lingval alternând oralitatea livrescă cu neologismele, efectul ironic e asigurat de contrastul izbitor dintre nivelul retoric solemn al mistificări politice și non-inocenţa ideologică inoculată subtil:

„Radu: Logofete, masele au fost organizate ca să-mi asculte cuvântarea cu ocazia urcării pe tron?

Râzvan: O mulțime nemăsurată, Măria ta!

Radu: Perfect! Ia mitingul în mâinile tale, logofete. Iar boierii care n-au înțeles ceva aici au să înțeleagă din cuvântul meu de-acolo." [18, p. 118].

Parodierea realității sistemului sovietic, care vehiculează ideea „norodul are nevoie de adevărul artistic, nu de cel istoric" [18, p. 130], este dublată de parodia istoriei văzute ca joc al hazardului: „Repudiind gesturile patetice, autorul face haz de reflexele de monumentalizare și muzeificare a făcătorilor de istorie" [18, p. 18]. Autorul nu face reconstituirea specifică unei drame istorice, evită formula teatrului realist, instituind o pseudoistorie, mimează stilul cronicăresc și pastișează comedia clasică. Dramaturgul reformator vine să inoculeze un bun simţ funciar şi o doză masivă de adevăr-protest. Reflexivitatea ironică întăreşte şi indică nivelul direct al angajamentului istoric, este puternic implicată ideologic. Textul este subminator de clişee ale istoriografiei naţionale, uzând preponderent de remodelarea textualizantă a farsei pentru demascarea tuturor clişeelor istoriografice.

Formula lucid-ironică păstrează eleganţa, dar şi cinismul relativizant. Textul abundă în exemple de contracarare a spiritului demagogic al conferinţelor de partid, a reflexelor de monumentalitate, dar și a spionomanei alimentate a deţinătorilor puterii: *analfabetismul*

social şi politic, împărţeala dregătoriilor, citirea de cărţi oprite, acuze de imoralitate, schimbarea legii când n-o să ne aranjeze, pereţi plini de microfoane, activitatea pe arena politică internă şi externă, originea socială potrivită, cunoaşterea omului numai din anchete, a domni înseamnă a jăcmăni, pseudoistorie: letopiseţ cinstit al zilelor noastre.

Printre farse, se impune şi un registru grav, care descoperă întoarcerea problematizatoare la istorie, dar şi la literatură ca nişte discursuri, constructe umane, sisteme de semnificaţii făurind un sens al trecutului şi prezentului.

Relectura actualizată a dramaturgiei anilor '60 ne-a ajutat să apreciem atât dimensiunile confruntării anticanonice, reeşalonând axiologic ierarhiile oficiale astfel ca piesele să reziste probei est-etice, cât şi să evaluăm textele dramatice consacrate ale lui I. Druţă *Casa mare*şi A. Busuioc *Radu Ştefan, Întâiul şi Ultimul* în vederea demonstrării că prezenţa lor în canonul naţional nu a fost conjuncturală, ci fondată axiologic.

BIBLIOGRAPHY

1. Cernat, Paul. Un intelectual critic în contra curentului. În: *Caiete critice*, 2015, nr. 1.
2. Mihailov, Mihaela.Pașaport în container. Mihaela Mihailov, un interviu cu Constantin Cheianu. În: Agenda Liternet. http://agenda.liternet.ro/articol/11598/Mihaela-Michailov-Constantin-Cheianu/Pasaport-de-container-In-container.html (vizualizat 12. 03. 2018)
3. Cemortan, Leonid. Ion Druță și teatrul moldovenesc. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău: Tipografia centrală, 2008.
4. Cristea-Enache, Daniel. Critica de vârf (I). În: *Observator cultural,* 2013, nr. 674.
5. Ţurcanu,Andrei. Resurecţia creativităţii. În: Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări, Tipografia Centrală, Chişinău, 1998.
6. Druță, Ion. Din scrisorile oficiale ale lui Ion Druță către mai amrii zilei. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău: Tipografia centrală, 2008, p. 548-549.
7. Druță, Ion. Din scrisorile oficiale ale lui Ion Druță către mai amrii zilei. În: Fenomenul artistic Ion Druță. Chișinău: Tipografia centrală, 2008, p. 551-552.
8. Bilețchi, Nicolae. Dramaturgia lui Ion Druţă şi impactul ei asupra genului dramatic. În *Akademos*, 2013, nr. 4, p. 148-154.
9. Bilețchi, Nicolae. Dramaturgia lui Ion Druţă şi impactul ei asupra genului dramatic. În *Akademos*, 2013, nr. 4.
10. Ferguesson, Francis. The idea of theatre. Garden City New York: Anchor Books, Doubleday and Co. Inc, 1949.
11. Wanda Rulewicz Some modern teories of poetic drama/ In: Studia Anglica Posnaniensia, vol. 5. Wydawca: Adam Mickiewicz University, 1974, p. 165-175
12. Slawinska, I. Sceniczny gest poety. Krakow: Widawnictwo Literackie, 1960.
13. Mihailov, Mihaela. Pașaport în container. Mihaela Mihailov, un interviu cu Constantin Cheianu. În: Agenda Liternet. http://agenda.liternet.ro/articol/11598/Mihaela-Michailov-Constantin-Cheianu/Pasaport-de-container-In-container.html (vizualizat 12. 03. 2018)[1]
14. Ghilaș, Ana. Funcționalitatea didascaliilor în discursul dramatic al lui Ion Druță. În: *Akademos*, 2013, nr. 3.
15. Cimpoi, Mihai. Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări. Chișinău: Tipografia Centrală, 1998.
16. Gavrolov , Anatol. În căutarea de noi repere pe drumul gândirii. Chișinău: Profesional Service, 2013.

17. Busuioc, Aureliu. În: Beșleagă, Vladimir. Rezistența prin cultură. Limba română, 2010, nr. 7-8. http://limbaromana.md/index.php?go=articole&n=1007 (vizitat la 15.03. 2018)
18. Patru texte, patru autori. Chișinău: Editura Arc, 2000.
19. Strâmbeanu, Andrei. Poetul. În: *Literatura şi Arta*, 1988, 27 octombrie.
20. Prisăcaru, Vlad. A doua premieră a unui spectacol. În: *Mesagerul*, 1988, 1 mai.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE CHROMATIC OF LUCIAN BLAGA'S POETRY

Dan Pătrașcu

PhD, "Mihai Eminescu" National College, Buzău

Abstract: An interesting aspect of Lucian Blaga's poetry, what could be considered negligible at first glance in relation to the vast significance of the work, are the colours, leitmotivs that illuminate the author texts with both poetic and broad philosophical apertures, as it is often the case in his work. The colours appear to be the initial components of a special type of chromatics in which light seems to be filtered in an original visual rhetoric, a philosophical meditation through colour, a word-colour intersection that goes beyond the limits of the image and which is positioned in the edges of the concept. That is why we consider that in Lucian Blaga's poetry we can talk about a conceptualization of colour and an attempt to think the world pictorially.

Keywords: poetry, colour, image, philosophy, work

Un aspect interesant al poeziei lui Lucian Blaga, ce ar putea fi socotit neglijabil la prima vedere în raport cu semnificațiile vaste ale operei, îl constituie culorile, laitmotive care luminează textele autorului, simboluri deopotrivă poetice și cu amplă deschidere filozofică, așa cum se întâmplă frecvent în opera sa. Culorile par a fi componentele inițiale ale unei cromatici de tip special, în care lumina pare a fi filtrată, într-o retorică vizuală originală, realizându-se o meditație filozofică prin intermediul culorii, o îngemănare cuvânt-culoare ce trece dincolo de limitele imaginii și se poziționează în marginile conceptului. De aceea, considerăm că se poate vorbi în lirica blagiană despre o conceptualizare a culorii și despre o încercare de a gândi lumea pictural. Poemele lui Blaga sunt exerciții de contemplație uimită, de scrutare stăruitoare a lumii, de transpunere în poezie a universului (și) prin utilizarea culorii.

O analiză a volumelor de poezii antume blagiene din perspectiva cromaticii este relevantă pentru modul în care iau naștere imaginile poetice sau pentru semnificațiile pe care le capătă anumite culori. Se remarcă o utilizare parcimonioasă a culorilor în primele volume și, treptat, o intensificare a utilizării motivelor cromatice în ultimele volume antume publicate, până la *Nebănuitele trepte*, în care utilizarea culorilor este din nou redusă. Spectrul cromatic se amplifică, uneori culorile devin elemente cheie în descifrarea mesajului poetic. Metafora revelatorie este concepută adesea prin sublimarea sensurilor culorilor, prin acordul dintre conținutul cromatic și sensurile de adâncime ale textului. Culorile conțin indicii interesante despre modul în care poetul-filozof vede lumea[1], despre modul în care o transcrie pictural, despre transferul poetic pe care-l realizează, de la imaginea picturală la imaginea abstract-metaforică.

În *Poemele luminii,* neputința de a privi dincolo de vălul care „ascunde pretutindeni firea", din povestea magului, devine posibilitate de a intui necunoscutul, vălul se preface în

[1]În *Trilogia cunoașterii* Lucian Blaga teoretizează pe tema culorilor așezându-le în rândul misterelor. Filozoful face un istoric al cercetării luminii și culorilor, insistând mai ales pe disputa Goethe-Newton. Astfel, Goethe explică toate culorile prin polaritatea lumină-întuneric, în timp ce lui Newton îi revine meritul de a pune problema dispersei spectrale, de a fi deschis misterul și de a fi formulat următoarea teorie: „lumina e o mișcare de corpuscule materiale" (op. cit., p. 286).

mister, lumea întreagă e urzită din părul negru al iubitei: „Și-acum, când tu-mi îneci obrajii, ochii / în părul tău, / eu, ameţit de valurile-i negre și bogate, / visez /că vălul lumii e urzit /din părul tău - / și strig, / și strig, / și-întâia oară simt / întreaga vrajă ce-a cuprins-o magul în / povestea lui" (*Din părul tău*)[2]. Prin iubire se pot intui marile mistere ale lumii, părul negru al iubitei cuprinde lumina marelui adevăr. Nuanțele de alb („zăpada umerilor goi") și roșul aprins al focului dau imaginea eliberării ființei prin intermediul iubirii, mistuire a tot ce înseamnă celălalt: „Nebun, / ca nişte limbi de foc eu braţele-mi întind, / ca să-ţi topesc zăpada umerilor goi, / şi să-ţi sorb, flămând să-ţi mistui / puterea, sângele, mândria, primăvara, totul" (*Noi şi pământul*). Și ochii negri sunt constante ale alcătuirii iubitei, care se asociază luminii, element esențial în înțelegerea lumii: „Aşa-s de negri ochii tăi / lumina mea" (*Izvorul nopţii*)[3]. Negrul alternează cu albul, într-o imagine simbolică, întemeietoare, biblică, în care sâmburele negru din care se naște lumea, ar fost aruncat de dinții albi ai Evei: „Oh, sâmburele negru aruncat în vânt / De dinții albi ai Evei" (*Legendă*)[4].

La nivelul pictural-poetic se constată o estompare a culorilor, peisajul este mai degrabă sugerat, decât fixat cromatic. În acest sens, în *Mugurii*, nuanțele cerului de primăvară sunt relevate printr-o complexă sugestie metaforică: „Un vânt de seară / aprins sărută cerul la apus / și-i scoate ruji de sânge pe obraji"[5]. Un peisaj de răsărit marin este construit dintr-o înlănțuire de metafore care sugerează culorile intense ale mării, având ca punct de plecare culorile roșu și verde: „Viţe roşii, / Viţe verzi sugrumă casele-n lăstari sălbatici / și vânjoși – asemenea unor polipi ce-și / strâng în brațe prada. / Soarele în răsărit – de sînge-și spală-n mare / lăncile, cu care a ucis în goană noaptea / ca pe-o fiară" (*La mare*)[6].

În volumul *Paşii profetului* se remarcă o predominanță a roșului, asociat cu albul. Imaginea amurgului de toamnă este creată printr-un amplu proces de metaforizare. Astfel, amurgul suflă cu buze roșii în spuza unor nori cenușii, iar jăraticul stă ascuns sub valul lor subțire de cenușă. Rezultă o splendidă descriere a norilor roșiatici și în egală măsură translucizi, de toamnă: „Din vârf de munţi amurgul suflă / cu buze roşii / în spuza unor nori / şi-atâta / jăraticul ascuns / sub valul lor subţire de cenuşă" (*Amurg de toamnă*)[7]. De altfel, norii sunt în poezia blagiană concretizări ale evanescenței, elemente dinamice ale unei mecanici celeste de tip special.

Și seninul cerului de vară este asociat frumuseții și tinereții unei fete, care strânge cu privirea snopii de senin ai cerului și cântă: „De prea mult aur crapă boabele de grâu. / Ici-colo roșii stropi de mac / și-n lan o fată / cu gene lungi ca spicele de orz. / Ea strânge cu privirea snopii de senin ai cerului / și cântă" (*În lan*)[8]. Frumusețea are și o componentă muzicală, peisajul este completat de florile roșii de mac, motiv reluat pe parcursul volumului. Astfel, în *Flori de mac* culoarea roșie a florilor este evocată mai întâi din perspectiva fragilităţii, a naşterii dintr-un amurg de vară: „Aş vrea să vă cuprind, / că, nu știu cum, petalele ce le purtați / îmi par urzite / din spuma roșie / a unui cald și-nflăcărat amurg de vară", ca mai apoi să fie asociate suferinței lui Isus din Grădina Ghetsemani, de aici o pornire lăuntrică contradictorie de a le strivi: „Și-aș vrea să vă strivesc, / că sunteți roșii, roșii / cum n-au putut să fie pe pământ / decât aprinșii, marii stropi de sânge ce-au căzut / pe stânci / și pe nisip în

[2] Lucian Blaga, *Opere I. Poezii antume*, Editura Minerva, București, 1982, p. 15.
[3] Idem, p. 33.
[4] Idem, p. 40.
[5] Idem, p. 14.
[6] Idem, p. 16.
[7] Idem, p. 54.
[8] Idem, p. 62.

Ghetsemani de pe fruntea lui Isus, / când s-a-ngrozit de moarte”[9]. În *Daţi-mi un trup, voi munţilor*, dezmărginirea fiinţei mărginite se face printr-o de-limitare de lutul slab, florile albe și roșii sunt simboluri ale avântului, ale elanului sufletesc intens, nepotrivite cu trupul trecător: „Numai pe tine te am trecătorul meu trup / şi totuşi / flori albe şi roșii, eu nu-ţi pun pe frunte şi-n plete, / căci lutul tău slab / mi-e prea strâmt pentru straşnicul suflet / ce-l port”[10].

În volumul *În marea trecere* culorile predominante sunt verde, negru, albastru, galben, alb. Volumul se deschide sub semnul privirii, de aceea este de înțeles că cititorii vor auzi ceea ce nu pot vedea (una dintre posibilitățile poeziei): „Aici e casa mea. Dincolo soarele și grădina cu stupi. / Voi treceți pe drum, vă uitați printre gratii de poartă / Și așteptați să vorbesc. – De unde să-ncep?” (*Către cititori*)[11].

Un țăran-zugrav, personaj al copilăriei, este portretizat cu mijloacele picturale ale acestuia: „Mi-aduc aminte de ochii tăi verzi ca mura necoaptă / și de meșteșugul blând cu care zugrăveai / sfinți atât de fragezi / parcă veneau de-a dreptul din lună”. Ochii verzi ai meșterului și sfinții pictați de el sunt legați simbolic, printr-o transpunere în eternitate prin puterea amintirii-imagine. Unei fete care-l întreabă cum s-a născut pruncul Isus fără tată, zugravul îi răspunde într-o imagine iconică de mare forță picturală, dar și simbolică: „Într-o icoană-nchipuită de tine / i-ai arătat în aur și-n albastru ceresc: / Astfel stat-a Maria-n genunchi, / cu ciocul întins peste ea / o pasăre, plutind, a scuturat o floare / cernută peste tânărul ei trup / fecioara Maria /A legat rod ca un pom” (*În amintirea țăranului zugrav)*[12]. Pictura poate fi și rostită, iar meșterul zugrav este și un meșter al cuvintelor-imagine.

Cei șapte sori negri sunt aducători de „întuneric bun”: În apropiere e muntele meu, muntele iubit. / Înconjurat de lucruri bătrâne / acoperite cu mușchi din zilele facerii, / în seara cu cei șapte sori negri / cari aduc întunericul bun, / ar trebui să fiu mulțumit. (*Liniște între lucrurile bătrâne*). Poetul se află în descendența lucrurilor bătrâne, a zilelor facerii, a luminii care se naște la nesfârşit din întuneric. În curgerea heraclitiană, doar liniștea e neclintită: „Lângă ape se adună cărările. / Sunt liniști pe-aici, grele și părăsite de om” (*Heraclit lângă lac*)[13].

Într-un scenariu poetic decupat parcă din imaginarul despărțirii, porumbeii au aripile înnegrite de funingine, cântecul poetului e semn de plecare, fecioarele albe se îndreaptă cu înalte priviri către munți: „Porumbii-proroci își scaldă / Aripile înnegrite de funingine / în ploile de sus. / Eu cânt - / semne, seme de plecare sunt. // Din orașele pământului / fecioare albe vor porni / cu priviri înalte către munți” (*Semne*)[14]. O liniște ascensională cuprinde lumea, albul feciorelnic, se desface înspre înalt, semn al drumului, al devenirii. În *Bunătate toamna*, galbenul pomilor este redat pictural printr-un epitet aproape bacovian: „Toamna pomii suferă de gălbinare”[15].

Dramatic este cântecul leproşilor, alungaţi de pretutindeni, fără de tihnă, şi fără scăpare, „singuri în amiaza nopții”, pentru care cerul e zăvorât la fel precum cetățile: „Pentru noi cerul e zăvorât, și zăvorâte sunt și cetățile. / În zadar căprioarele beau apă din mâinile noastre / Suntem fără scăpare singuri în amiaza nopții”. Tăriile sunt pentru leproși doar o glie neagră, dar fiicele lor îl vor naște pe Dumnezeu: „Noi suntem numai purtătorii de cântec /

[9] Idem, p. 69.
[10] Idem, p. 67.
[11] Idem, p. 89.
[12] Idem, p. 94.
[13] Idem, p. 99.
[14] Idem, p. 116.
[15] Idem, p. 100.

Sub glia neagră a tăriilor, / noi suntem numai purtătorii de cântec / pe la porți închise, / dar fiicele noastre vor naște pe Dumnezeu / aici unde astăzi singurătatea ne omoară" (*Noi, cântăreţii leproşi*)[16]. Singurătatea leprosului, adică a ființei umane în absența lui Dumnezeu este ucigătoare.

Privirea iubitei era odinioară albastră și înaltă, amintirea stăruie în imaginea unui răsărit cu un soare care iese din pământ: „Alunec în amintire, e-așa de mult de atunci. / Pe culmile vechi unde soarele iese din pământ / privirile tale erau albastre și-nalte de tot" (*Amintire*)[17].

În volumul *Lauda somnului* sensurile sunt lărgite printr-o prezență marcantă și abundentă a culorilor verde, negru, galben, roșu, albastru, alb. În *Echinocțiu* soarele este vestit sub pământ de popi negri, de greieri care umblă cu fluiere și mor în pragul sicrielor: „Semne verzi subt șovăiri solare / ieși, soră, să vezi pe ogor. / Popi negri vestind sub pământuri soarele / cu fluiere greierii umblă / până-n pragul sicrielor / și-acolo mor". Mai mult, primăvara se naște repede și insesizabil: „Într-o singură zi mugurii și iarba au crescut / repede ca unghiile și părul morților"[18].

Un tablou în care se îmbină imaginarul fantastic-mitic (bălaurul care visează lapte albastru furat din stâni) cu liniștea cailor galbeni care pasc, cu imaginea unui Dumnezeu micșorat, dar omniprezent, disipat în spațiul vegetal, este integrat în spațiul muntelui, element statornic al universului: „Cai galbeni şi-adună sarea vieţii din ierburi. / Mocnind subt copaci Dumnezeu se face mai mic / să aibă loc ciupercile roșii / să crească subt spatele lui. / În sângele oilor noaptea pădurii e vis lung și greu.// Pe patru vânturi adânci / pătrunde somnul în fagi bătrâni. / Subt scut de stânci, undeva / un bălaur cu ochii întorși spre steaua polară / visează lapte albastru furat din stâni" (*În munţi*)[19].

Orașul angrenează în aureola visării ființe bizare ale somnului, câini roșii însoţiţi de griji, ploaia, ca într-o pictură abstractă, umblă pe catalige: „Subt porți ființele somnului / intră – câni roșii și griji. / Pe uliți – subțire și-naltă/ ploaia umblă pe cataligi. // […] Turn negru stă în picioare / și-și numără anii învins. / Taci că sfântul de piatră / aureola în noapte și-a stins" (*Oraş vechi*)[20].

În alte texte, vânturile sunt galbene: „Cocoşul de fier m-aminteşte c-un strigăt / de câte ori străbune furtuni și galbene vânturi / trec peste case" (*În jocul întoarcerii*)[21], răbdarea este galbenă: „Un vecin prin zidul meu aude / răbdarea neagră a aceluiași pas" (*Elegie*)[22], zodiile sunt verzi: „Adânc subt bătrânele / verzile zodii – / se trag zăvoarele, / se-nchid fântânile. (*Noapte extatică*)"[23].

Păianjenii verzi sunt simboluri ale perenității, ale nemișcării, timpul pare că s-a oprit pentru totdeauna în turnul cu ceas, contrabalansat de umbletul aproape imaterial al unei vrăbii: „Cetate de veac, prăsilă de păianjeni verzi / subt mușchi și scocuri. – / Pe turn între semnele ceasului, gânditor, / timpul stă. O vrabie umblă pe-arătător" (*Drumuri*)[24]. Planetele sunt colorate în galben, semnele ne-binelui sunt peste tot, pustiul rămâne desenat în urma sfântului: „Subt planete galbene și fără de lege / se oprește și nu înțelege: / calul și-a pierdut

[16] Idem, p. 103.
[17] Idem, p. 107.
[18] Idem, p. 126.
[19] Idem, p. 127.
[20] Idem, p. 128.
[21] Idem, p. 129.
[22] Idem, p. 133.
[23] Idem, p. 134.
[24] Idem, p. 135.

potcoava de trei ori, / în urma lui copaci rămân / cu cuiburi goale subțiori" (*Drumul sfântului*)[25].

Liniștea capătă rotunjimi de albastru într-o amiază dreaptă, zborul spre cer este mai mult decât posibil, în lumea de poveste a Bibliei, în care Maica Precista îşi învață copilul să stea în picioare, și-n care păzește somnul „marelui prunc", într-o atmosferă deopotrivă omenească și divină: „Amiaza e dreaptă. Liniștea se rotunjește albastră. / Zboruri spre ceruri cresc. […] În casă lângă blidarul cu smalțuri rare / în fiecare zi păzești cu răbdare / somnul marelui prunc. / A mustrare clipind / te superi doar / când îngerii trântesc prea tare ușile / venind sau ieșind" (*Biblică*)[26].

În *Tristețe metafizică* gândirea ridică poduri de oțel peste râuri albe, într-o serie mai lungă a cutezanței: „Alături de lucrătorii încinși în zale cănite / am ridicat poduri de oțel / peste râuri albe, peste zborul pasărei curate, / peste păduri adânci, / și orice pod se arcuia / trecându-ne parcă pe un tărâm de legendă cu el"[27]. Constatarea din final este amară, pe măsura încercării de a crede în împlinirea minunilor: „şi-am aşteptat: oh, nici o minune nu se-mplineşte. / Nu se-mplineşte, nu se-mplineşte!"

Destinul ființei este pecetluit spre a mânca mierea neagră a morții: „Prin ani un vânt o să te tot alunge subt cer, / vei mânca miere neagră și aplecat vei tăcea" (*Cetire din palmă*)[28], sau să primească sărutul galben al morţii: „Pe urmele mele coapte / moartea își pune sărutul galben / și nici un cântec nu mă îndeamnă / să fiu încă o dată" (*Tăgăduiri*)[29].

În volumul *La cumpăna apelor* culorile folosite sunt: negru, galben (aur, șofran), verde, alb, violet (vânăt), albastru. Satul natal, regăsit după douăzeci de ani, stă sub semnul negrului prundiș și al eresului vinovat: „După douăzeci de ani trec iarăși pe aceleași uliți / unde-am fost prietenul mic al țărânii din sat. / Port acum în mine febra eternității, / negru prundiș, eres vinovat" (*Sat natal*)[30]. Boala este resimțită cromatic ca un amestec între argintul negru și aurul scăzut: „Negrul argint, lutul jalnic și grav / sunt aur scăzut și bolnav" (*Boală*)[31]. În *Cântăreți bolnavi,* boala este fixată cromatic sub semnul albului crinilor și al străbaterii prin amurg, amintind de *Noi, cântăreții leproși*: „Străbatem amurguri / cu crini albi în gură. / Închidem în noi / Un sfârșit sub armură"[32]. Otrava iernii adie prin (încă) verdele pădurii: „Prin ceasul verde-al pădurii / otrăvuri uitate adie" (*Septemvrie*)[33].

Peisajul marin este reluat în acest volum, valurile sunt „vinete brazde", vântul este alb, de o transparență consistentă: „Platanii suri și cedrii-n mare / semințiile și-adapă / în larguri vinetele brazde / se-ntind subt pluguri mari de apă. // […] Vântul alb c-un ochi se caută / de-aici pe țărmul celălalt" (*Plajă*)[34]. Iubirea, contopire de anotimpuri identice, este așezată la cumpăna apelor sub semnul albastrului neîmplinit: „Tu ești în vară, eu sunt în vară. În vară pornită / către sfârșit, pe muchie-amândoi la cumpăna apelor. / Cu gând ducăuș – mângâi părul pământului. / Ne-aplecăm peste stânci, subt albastrul neîmplinit" (*La cumpăna apelor*)[35].

[25] Idem, p. 137.
[26] Idem, p. 140.
[27] Idem, p. 141.
[28] Idem, p. 145.
[29] Idem, p. 146.
[30] Idem, p. 151.
[31] Idem, p. 152.
[32] Idem, p. 156.
[33] Idem, p. 155.
[34] Idem, p. 158.
[35] Idem, p. 168.

Culorile verii în spațiul autohton sunt intensificate de veșmintele feminine, imagine deopotrivă dinamică și picturală: „Fluturând în veșminte / De culoarea șofranului, / ard fetele verii ca steaguri / în vântul și-n râsetul anului" (*Țară*)[36].

Întunericul fricii este luminat de strălucirea dumnezeirii care-şi trimite mesagerul angelic-învăpăiat: „Noaptea-i neagră, ceasu-i lung, / stă măicuța lângă prunc. / Să le ție de urât / înger nalt s-a coborât. / Și în noapte înadins / degetul și l-a aprins. / Arde îngerul lui Dumnezeu / ca o lumânare de său" (*Colindă*)[37].

În volumul *La curţile dorului* culorile alb, verde, negru, galben (şofran), roz sunt elementele care compun cadrul cromatic. Îmbătrânirea, trecerea prin ani, este figurată prin pulberea albă care se așază pe tâmple, dar dorul de a cunoaște frumusețea verde, intuită, a raiului însorit rămâne la fel de puternică: „Prin vegherile noastre – site de in – / vremea se cerne, și-o pulbere albă / pe tâmple s-așază. / Aurorele încă / se mai aprind, și-așteptăm. Așteptăm / o singură oră să ne-mpărtășim/ din verde imperiu, din raiul sorin" (*La curţile dorului*)[38]. Sintagma „negru noroc" transpune cromatic sentimentul neîmplinirii, trecerii anilor și pribegiei: „Un negru noroc prin văzduhuri străine / îmi ține de strajă, / nu mă dezleagă" (*Ani, pribegie și somn*)[39]. Acelaşi sentiment acut de tristețe a exilatului „pe un galben liman portughez", apare și în *Alean* „De ceasuri, de zile veghez / pe-un galben liman portughez"[40].

Venirea lui Isus este asociată unei frunze verzi, rod vegetal al așteptării, al rostirii: „O șoaptă trece printre oameni ades, / și-alunecă zvonul pe limbile pomului: / El e cel chemat? El e cel ales? / Frunza verde – Fiul Omului? (*Alesul*)[41]

Negrul poate fi şi culoare a coacerii, a împlinirii prin rodire: „– Negrule, cireşule, / gândul rău te-mprejmuie. // Jinduiesc la tine coapte / guri sosite-n miez de noapte" (*Belşug*)[42].

În *Asfinţit marin*, culorile nu sunt numite, peisajul pare construit printr-o permanentă amânare de rostire a culorii, culoarea se topește într-un joc diafan de lumini: „Piere în jocul luminilor / Saltul de-amurg al delfinilor"[43]. În poezia imediat învecinată în volum, exoticul peisaj portughez prinde viață cu ajutorul culorii: „Casele cresc în pădurea de pini / albe sau ca șofranul, / lucind pe coline. / Mai potolit oceanul / mângâie locul sorin. / Largul prieste nălucilor line. // […] Îmbrăcată în zâmbet și aur / Cora brodează / subt oleandri, subt alungitele foi" (*Estoril*)[44]. În singurătatea celui care se simte exilat la marginea oceanului, se întrevede raza unei speranţe, într-o dimineaţă cu irizații roz: „În dimineața de roz mărgărint / o inimă singură și de la sine, / purcede solară prin anotimp" (*Boare atlantică*)[45].

În volumul *Nebănuitele trepte*, cromatica este compusă din verde, alb, negru, roşu, mai ales în poeziile *Îndemn de poveste*, în care apare verdele molatic: „Din verde molatic / se-aude copita, / adânc, păduratic, / apari ca ispita"[46], *Veghe* unde apar frumusețea albă, mana neagră a visului: „De greul prea lungului joc / acum și pleoapa mi-e grea. / Mana neagră a visului / să mă slujească ar vrea. // Albă frumusețe tu, fără apunere, / pustietoare

[36] Idem, p. 175.
[37] Idem, p. 171.
[38] Idem, p. 179.
[39] Idem, p. 180.
[40] Idem, p. 200.
[41] Idem, p. 190.
[42] Idem, p. 193.
[43] Idem, p. 198.
[44] Idem, p. 199.
[45] Idem, p. 201.
[46] Idem, p. 223.

minune tu, / gândul – la tine-nnoptatul – / ce treaz mă ținu!"[47], şi *Dumbrava roşie* în care peisajul de toamnă este alcătuit din negrul murelor şi caprele roşii: „Capre roşii vin din vale - / copleșiți stăm amândoi - / vin să-și uite fericirea / verii calde, lângă noi"[48].

Pe de altă parte**,** curcubeul din *Autoportet* este semnificativ pentru modul în care poetul percepe fiinţa, o contopire a culorilor lumii, nebănuitele trepte sunt tot atâtea trepte ale luminii, nuanţe cromatice, descompuneri ale luminii, ca o privire prin prismă[49]: „El caută apa din care bea curcubeul. / El caută apa / din care curcubeul / își bea frumusețea și neființa" (*Autoportret*)[50].

Se poate constata, plecând de la această scurtă analiză a cromaticii volumelor de poezii antume, faptul că în lirica blagiană culorile sunt elemente importante în constituirea discursului poetic, implicând semnificații aparte și idei poetice de anvergură filozofică.

BIBLIOGRAPHY

Blaga, Lucian, *Opere I. Poezii antume*, ediție critică și studiu introductiv de George Gană, Editura Minerva, București, 1982.
Blaga, Lucian, *Opere II. Poezii postume*, ediție critică și studiu introductiv de George Gană, Editura Minerva, București, 1984.
Blaga, Lucian, *Trilogia cunoaşterii*, Editura Humanitas, București, 2013.
Bălu, Ion, *Viața lui Lucian Blaga*, Editura Libra, București, 1995.
Pop, Ion, *Lucian Blaga. Universul liric*, Editura Cartea românească, București, 1981.

[47] Idem, p. 237.
[48] Idem, p. 235
[49] „Newton a imaginat o teorie a curcubeului. El a supus observației dirijate fenomenul dispersiei spectrale a luminii solare prin refracție. Tot prin observație dirijată, Newton a ajuns în situația să „reveleze" cripticul fenomenului „curcubeu", pe care-l privea ca o „dispersie spectrală a luminii solare". (Lucian Blaga, Trilogia cunoaşterii, p. 312)
[50]Lucian Blaga, Opere I. Poezii antume, ediție critică și studiu introductiv de George Gană, Editura Minerva, București, 1982, p. 211.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE UTILITARIAN ROLE OF ROMAN SATIRE. POLITICS AND PATRONAGE IN HORACE`S SERMONES

Roxana Maria Lăzărescu
PhD, Universität Konstanz

Abstract:The purpose of the present article is to discuss the utilitarian role of the Roman satire, with a main approach on Horace`s Sermones. Roman imagery tended to be more superficial than the Greek before the Augustan siècle d`or, and very often it does not achieve the same emotional depth. Poetry and aesthetics developed more on the utile aspect of literature and on demonstrating, into the eyes of Roman statesmen and politicians, the practical role of aesthetic manifestation. Being in a strong connection, poetry and politics determined one another and merged together into sustaining and demonstrating socio-political programs. Political patronage of poetry demonstrated the utilitarian role of literary manifestations since the beginnings of Roman satire, as it was developed by the partisans of Scipio, Ennius and Lucilius. Later on, Horace took the example of his predecessors and composed his two books of Sermones, satires that are meant to sustain Augustan politics and denounce the insufficiencies of the Republican Rome, but in a more elevated and elaborated style. Satire, by means of laughter, engaged itself into representing the private side of authority`s voice. Laughter, by the pleasure created, will easily reach its audience and will propagate its intended ideologies. Even though satire`s pretext is to reveal a disinterested observation of society, Horace`s Sermones are developed in conformity with the author`s political position, proving the political utilitarian role of the satire in the Age of Augustus.

Keywords: utilitarianism, Roman satire, Horace, politics, patronage

Since Ancient times, literature had played various roles, from its early forms of manifestation (traced back to the Mesopotamian cultural area), until the Greek and Latin literature that can be considered the ground on which modern European way of writing was developing on. In this literary evolution we may observe multiple functions and aesthetic changes, from the entertainment role, particular to the Greek way of producing literature, to its more pragmatic manifestation cultivated by the Romans. The imagery of the Roman poetry derived from many sources, mainly from a combination of ancient *carmen* (italic at its origins) and the Greek meters.

Aesthetics and stylistics, the main interest of the Greek literature, constituted a model for the Romans, but their emotional depth wasn`t adopted so quickly, mainly due to the practical and businesslike thinking of the Roman statesmen and politicians and their strong connection with the literary circles. The relationship between writers and statesmen is constantly defined by the urge of poets to demonstrate their utility into the Roman world. In this direction, we may observe the utilitarian aspect sought by authors in their works. Social and political function may be considered one of the primary interests, evoking the quotidian realities and political constructs. Political affiliation of one author shaped the ideological implication of literature, being a mixture of personal view on contemporaneity and a political correctness manifestation of the ideology proposed by the leading statesmen. Religious and mythological symbolism merged with this pragmatic view in order to encapsulate and encode some other aspects rather than political *utile* objectives and conceptions. Feeling the need to

manifest some contrary opinions and other facets of reality, poets confided in the richness provided by means of laughter. Laughter provoked by literary way of expression (*comedia* and *satura*) proved to reach its goals more rapidly than sober poetical discourses, untying the rode for a new genre.

The behavior of Rome`s moralizing satirists evolved over time, from its early manifestation in the poetical works of Ennius and Lucilius, until the more evolved forms exposed by Persius and Juvenal. Horatian satire played a major role into the development of Roman satire, evolving from the Lucilian style, it soon become one of the reference points in satire`s history, not only for its stylistic form, but also for its deep meanings. Along with the formal and stylistic outlook we may observe the utilitarian role of satire, establishing the poetical and political intention of it.

Positioning himself in an extraordinarily complicated historical and cultural situation, between Republic and the new Principate, Horace offered through his satires a different literary perspective. As a freedman`s son, Horace didn`t have much opportunities and chances to evolve, but only to adhere to a literary circle and Gaius Maecenas offered him this occasion, probably in 37 B.C. Without this friendship with the rich friend of young Caesar, it is hard to see how he could make a living out of his work. Selling his writings to the statesmen, aediles mainly, for the annual *ludi* would have been the only monetary source for an author, which means that, in order to live out of writing, an author must become a member of a literary circle, patronized by an influent man. Patronage, being in a strong connection with the political world, enforced literature to expose and promote a certain ideology.

Maecenas took part of the Sicilian war, along with Horace, on the side of the young Caesar, the winner, fact that assured a secure road for both of them. The context seems to require a pro-Augustan position, and literature must sustain this new political regime. Literature is to be used as a tool in the creation of the new ideology. Theatre games and comedies were played for the entertainment and instruction of an extended auditorium, while literature was meant to manipulate the educated classes. Poetry was used by prominent classes to take political advantage, as Gordon William states in *Phases in Political Patronage of Literature in Rome*:

> ``As poetry became a respectable activity for Romans of the upper classes Greeks took over the function of poetry that was of political advantage to prominent Romans. This meant, however, that poetic celebration was confined to certain traditional fields, mainly military exploits, and that current political and social problems`` (Gordon Williams, 1982, p.10)[1]

Living on a patron`s expense, Horace would be required to write for and in favor of the new regime. One of his methods was the use of satire, a literary device that could easily reach its targets, mainly the enemies. We may consider that a direct attack on certain Augustan enemies would have been less effective than a straightforward combat against the political rival.

Utilitatas of Roman poetry demonstrates its specific role due to its highly involved political society in which it develops. In times of major changes when a new regime was trying to be implemented and appreciated, poetry was being used as an ideological tool. Poets concurred in presenting the battle of Actium as a fight against a foreign enemy, won by the young Caesar. Truth was positioned in a niche, from where propaganda must actively emerge in demonstrating the positive aspects of this crucial battle. The poetical persona provided by Horace as a critic of its contemporaneity allows his real, private individual position to be

[1] Barbara K. Gold (ed.), *Literary and Artistic Patronage in Ancient Rome*, Austin, University of Texas Press, 1982.

protected. Poetry had to make an immediate impact on the audience and by means of satire, not by panegyric, Horace tried to reach his purpose and enforce Octavian`s power and ideology among the elite.

In the first collection of satires, Horace refuses the role of public critic, as his predecessor, Lucilius, was encouraging: ``My writings no one reads, and I fear to recite them in public, the fact that being that this style is abhorrent to some, inasmuch as most people merit censure`` (Horace, *Satires*, I. IV: 22-25)[2]. His intended public position masks the poetical intention, as Catherine Schlegel in *Horace and the Satirist`s Mask: Shadowboxing with Lucilius* correctly states:

> ``Horace works hard in the Satires to style himself as a figure who, among other things, inhibits the darker forces of traditional satire that provide its impulse for attack and invective. Lucilius is enlisted in Horace`s satiric project as a figure of contrast, against whom Horace can appear moderate and restrained, poetically and ethically``. (Catherine Schlegel, 2010, p. 254).[3]

However, the second collection begins with a completely different position:

> ``O Jupiter, Sire and King, let perish with rust the discarded weapon, and let no man injure me, a lover of peace! But if one stir me up (`Better not touch me!` I shout), he shall smart for it and have his name sung up and down the town. […] How everyone, using the weapon in which he is strong, tries to frighten those whom he fears`` (Horace, *Satires*, II:40-46, 50-52).

With the second affirmation, Horace announces that he is no longer afraid of the people he might offend, manifesto that could be seen as a change of author`s socio-political position, that could no longer represent an impediment for his freedom to speak and denounce. Due to the coalition with the power, *in persona* of Octavian, Horace is approved by the highest power in state. Octavian and Maecenas are the two key personalities through whom the political optimism is directed. By the triangle Poets-Maecenas-Octavian the tone for the new ideology is set. Dealing with some contemporary political issues, Horace makes from his satire a mean of promulgating young Caesar`s political view. Criticism is more or less a direct attack on opposition, representing its own literary weapon in combating and announcing a new era. Poetry becomes more utile in the Roman society and takes direct part in the establishing process of a new political view.

Direct address, marked by the dedication found at the beginning of *Sermones I* (*Qui fit, Maecenas – Satire* I:1) indicates to the reader that the problems of the poem are the same with those of Maecenas and Octavian. Written from a street philosopher point of view, Horace`s first *Liber Sermonum* displays the human discontent of those who are constantly seeking for more. If we observe this first book of satires as a collection of related poems, we may note that it reflects a controlled poetical attitude towards author`s contemporary society.

The propaganda value of *Sermones I* is instated by the socio-political context, mainly by Octavian`s politics to which Maecenas was serving in the process of imperial propaganda. Without doubt, we may assume that Octavian will have destroyed or not accepted other than positive writings addressing him (directly or indirectly) and Appian is recording a similar

[2] For the citation of Horace`s *Satires* was used the bilingual Loeb edition, Latin and English (translated in English by H. Rushton Fairclough): T.E. Page, E. Capps, W.H.D. Rouse, L.A. Post, E.H. Warmington (eds.) *Horace. Satires, Epistles and Ars poetica*, with an English translation by H. Rushton Fairclough, London/Cambridge, Massachusetts, William Heinemann Ltd/Harvard University Press, 1942.

[3] Gregson Davis (ed.), *A companion to Horace*, U.K., Willey-Blackwell, <<Blackwell companions to the ancient world>>, 2010.

attitude in *The Civil Wars* (V:132)[4]. Above all, Maecenas expected from his poets to merge with him in this propaganda and manifest public support, since Horace was his *amicus* and accompanied him in journeys:

> ``Be cautious in your approach: neither fail in zeal, nor show zeal beyond measure. A chatterbox will offend the peevish and morose; yet you must not also be silent beyond bounds. Act the Davus of the comedy, and stand with head bowed, much like one overawed. With flattery make your advances; warn him, if the breeze stiffens, carefully to cover up his precious pate; shoulder a way and draw him out of a crowd; make a trumpet of your ear when he is chattering. Does he bore you with his love of praise? Then play him with it till with hands uplifted to heaven he cry `enough!` and blow up the swelling bladder with turgid phrases`` (Horace, *Sermones*, II.V:88-98)

Horace also states that he sought for the approval of Maecenas regarding what he wrote and should write (Horace, *Sermones*, I.X:81-90). In this direction we may take under consideration what I.M. Le M. Du Quesnay was affirming in his article *Horace and Maecenas*:

> ``What Horace hoped for from the *amicitia* with Maecenas is easy to imagine. He had returned from Philippi with sufficient wealth to buy the post of *scriba questorius,* which was often held by *equites* like himself, and this probably guaranteed him a (minimum) annual income of 24.000 sesterces.`` (I.M. Le M. Du Quesnay, 1984)[5]

Financial matters were quite important for poets, as stated before, even though we may assume that they weren`t quite poor citizens (Horace came from an equestrian family) and, along with the fame gained by their public role came the auditorium desired. In conclusion, utility of the poetry is associated both with the economic status of the writer and with the necessity of it in a well-development propaganda machinery. Politics need literature as much as literature needs politics for its own gain, on one hand politics make use of literature for distributing, implementing, and consolidating ideologies, while on the other hand, literatures makes economical use out of politics, as well as it assures itself a certain public. In this order, Horace emphasizes the implication of a satirist into the Roman politics:

> ``Not everyone can paint ranks bristling with lances, or Gauls falling with spearheads shattered, or wounded Parthian slipping from his horse.
>
> TRE. But you might write of himself, at once just and valiant, as wise Lucilius did of Scipio.
>
> HOR. I will not fail myself, when the occasion itself prompts. Only at an auspicious moment will the words of a Flacus find with Caesar entrance to an attentive ear. Stroke the steed clumsily and back he kicks, at every point on his guard`` (Horace, *Sermones* II. I:19-26).

Satires I.5 and I.6 provide us much more detailed picture of Maecenas` literary circle. Here it can be observed a description of Brundisium journey (preliminary to the negotiation between Octavian and Marc Antonius from 37 BC) and Horace`s reticent position regarding the political context. In other words, these satires are meant to justify the propaganda of the Triumvirs: Sextus Pompeius, Octavian and Marc Aurelius. The three power-men were trying to advertise their lasting friendship and coalition that survived the conflict of Tarentum. Probably, the intention of these poems is to encourage the auditorium to reflect on the

[4] Appian records that Octavian destroyed the propaganda writings of the civil wars. For the citations from Appian, *The Civil Wars* was used the Loeb edition (1913), published on-line: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/e/roman/texts/appian/civil_wars/1*.html (27.04.2018).

[5] I.M. Le M. Du Quesnay, *Horace and Maecenas* in Tony Woodman, David West (eds.), *Poetry and politics in the age of Augustus*, Cambridge, London, New York …, Cambridge University Press, 1984, p. 24.

Octavian`s public image and military successes. Young Caesar`s image was to be considered as an pacifistic one, not trying to start new civil wars, but to protect Roman freedom and to emulate the past heroes and the *mos maiorum*`s achievements, in the benefit of the state. Nothing should lead to an eventual allowance of spoiling the impression that Octavian was a solipsist ruler:

> ``Here Maecenas was to meet us, and noble Cocceius, envoys both on business of import, and old hands at settling feuds between friends. Here I put black ointment on my sore eyes. Meanwhile Maecenas arrives and Cocceius, and with them Fonteius Capito, a man without flaw, so that Antony has no closer friend`` (Horace, *Sermones*, I.V:27-33)

Textual politics and the nexus of friendsand patrons come together into demonstrating the utilitarian role of the Roman literature. Horace progressively demonstrates how satire is *utile* for knowing the actual political `truth` of Rome and also how an author should write in order to be support his patron.

The precise aims of Horace`s *Sermones*, and the perspective of positive truth announced and, paradoxically concealed, can be difficult to discern, if only the new image mirrored by the satirist reflects another method of perceiving the previous standards, the classical view. Attacking mainly not directly, but by means of allusions, intertextuality and interconnections, the two books of satires are accepted and approved by the literary patron. Satire speaks with a multitude of voices that find their own unique array of poetic personae. If Horace was truly an admirer and partisan of Octavian politics we may not certainly affirm, but we may observe that he took his own personal interest: writing and making a living out of it. Gordon Williams correctly assumes that: ``It is significant, however, that in Horace`s *Satires* and *Epistles* where there is the least distinction between the real personality and the poetic persona there is also the least reflection on political issues`` (Gordon Williams, 1982, p.15).

A corollary is that there is not only a poetical intention, but also a political one, more pragmatic in its meaning. The identity of the two facets (the real individual and the poetical persona) reveals the practical intention of a poet`s literary work: forming ideas, sustaining ideologies, manipulating. The two opposing scales of poetic value, socio-political value and poetry itself, are indicating the poet`s attitude both to his patron (in which we may encapsulate the politics and economics factors) and to his art. It is necessary to emphasize the fact of artistic patronage because it provides the necessary background for demonstrating the utilitarian role of poetry in Augustan Rome.

BIBLIOGRAPHY

Corbeill Anthony, *Controlling Laughter: Political Humor in the Roman Republic*, Princeton University Press: Princeton, New Jersey, 1996.
Davis Gregson (ed.),*A companion to Horace*, Willey-Blackwell: U.K., <<Blackwell companions to the ancient world>>, 2010.
Freudenburg Kirk (ed.), *Horace: Satires and Epistles*, Oxford University Press: Oxford, New York, 2009.
Freudenburg Kirk (ed.), *The Cambridge Companion to the Roman Satire*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
Gold K. Barbara, *Literary and Artistic Patronage in Ancient Rome*, University of Texas Press: Austin, 1982.
Hooley Daniel, *Roman Satire*, Blackwell Publishing: Oxford, 2007.

Page T.E., Capps E.,. Rouse W.H.D, Post L.A., Warmington E.H. (eds.),*Horace. Satires, Epistles and Ars poetica*, with an English translation by H. Rushton Fairclough, William Heinemann Ltd/Harvard University Press: London/Cambridge, Massachusetts, 1942.
Woodman Tony, West David (ed.), *Poetry and Politics in the Age of Augustus*, Cambridge University Press: Cambridge, 1984.
On-line resources:
Appian, *The Civil Wars*:
http://penelope.uchicago.edu/Thayer/e/roman/texts/appian/civil_wars/1*.html (27.04.2018).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

NICOLAE BALOTĂ'S CAIETUL ALBASTRU AND NICOLAE STEINHARDT'S JURNALUL FERICIRII

Cristina Olimpia Dobre (Sărăcin)
PhD student, University of Bucharest

Abstract:My approach aims to outline a communist atmosphere, starting from two case studies: Nicolae Balotă's Caietul albastru and Nicolae Steinhardt's Jurnalul fericirii.
The purpose is precisely to prove that the survival of the Romanians in the intellectual war was possible due to the lucidity exercises represented by the two journals.
The motif of the journal is adopted by the two intellectuals, as it is the practical solution to write about the existential crisis they are going through. The journal becomes the only loyal confessor in a world where even the walls have ears. By extrapolating, one can say about the two journals that they are the statement of the lucidity for each of the two political prisoners.
The experience of detention takes different forms in the two journals, but the fundamental principle remains the same: ***restriction of liberty****. The word, written in secret, is the only chance to escape from the totalitarian universe in a space of rationalism. The rebellion against the irrational characterizes the two diaries, which become the weapons against the instigation preached by the Communists.*
The lack of freedom is seen differently by the two authors, which is reflected in the two journals that "account" differently the experience of detention: in Caietul albastru the accent is put on the state of total claustration in a country full of intellectual war, while Jurnalul fericirii gives details of the period spent in jail.
With the advent of these books, the myth of intellectual lethargy, which all Romanians seemed to have gone through, was demolished.
The novelty of the three journals consists in the formal adaptation of the spiritual crisis they are going through, thereby shaping this hybrid species. The complexity of this genre is also visible at the formal level. The diary discourse is concentrated in lucidity pills, which ensure the intellectual survival of the writer, maintaining the health of lucidity.

Keywords: diary, memorialistic, experience,Communist persecutions and imprisonment

O analiză a unor jurnale de detenţie (prin *detenție* înțelegem atât spațiul închisorii propriu-zise, cât și atmosfera din prizonierat din întreaga țară) pare puţin hazardată, ţinând cont de specificul genului care implică o anumită relativizare în definiţia poeticii proprii. Nu este rostul acestei lucrări de a hotărî aspectul estetic acestor jurnale, ci, mai degrabă, de a reconstitui atmosfera unei epoci şi modul în care se pot observa diversele moduri de privare a libertăţii în comunism.

Experienţa detenţiei îmbracă diferite forme în cele două jurnale, dar principiul fundamental rămâne acelaşi***: îngrădirea libertăţii***. Cuvântul scris, în secret, reprezintă singura supapă către evadarea din universul totalitarist într-un spaţiu al raţionalului. Revolta împotriva iraţionalului caracterizează cele două jurnale, acestea devenind armele împotriva inepţiei propovăduită de comunişti, declaraţia în spiritul raţionalului.

Miza acestei lucrări, aceea de a urmări gradaţia perioadei de detenţie în diferite ipostaze pe parcursul celor două jurnale, completează cristalizarea ideii de jurnal de detenţie, înțeleasă nu numai ca pușcarie propriu – zisă, dar și țara văzută ca spațiu al prizonieratului.

Cele două jurnale reprezintă metode diferite de privire a unui sistem totalitarist, de identificare a absurdităţii totale ce domnea în acest regim şi de diagnostiare a situaţiei. Tratatamentul pe care cei doi diagnosticieni îl urmează, având drept scop păstrarea unei sănătăţi morale, este ***scrisul.*** Terapia prin scris oferă fiecăruia dintre ei şansa de a deveni autorul propriei realităţi, aceasta constituind un răspuns polemic la o realitate mult prea absurdă.

Revenind la întrebarea legată de rostul analizei acestor jurnale, pentru a găsi răspunsul trebuie să ne reamintim teoria lui Rousset, conform căreia există jurnale cu autodestinaţie şi jurnale cu destinatar. Aplicând această teorie celor două jurnale, se poate spune că prezintă încă o trăsătură comună, deoarece sunt scrise, iniţial, ca singur confesor loial, devenind, în momentul în care regimul politic a fost îndepărtat, accesibile cititorilor prin publicare. Sensul pentru care au fost scrise se întregeşte, îndeplinind în ordine firească cele două scopuri: terapie şi dezvăluire a adevărului. Aşadar, aceste jurnale au fost scrise pentru a fi citite, autorii asumându-şi riscul de a putea fi din nou închişi pentru proclamarea propriilor idei, asemenea ereticilor arşi pe rug, pentru că propovăduiau adevăruri evidente.

Am aplicat această grilă de posibilă receptare a lecturii două jurnale, deoarece, aşa cum se observă pe parcursul citirii lor, sunt dovezi clare ale luxului intelectual de care beneficiau cei doi diarişti. Aşa că, o sistematizare pornind de la înţelepciunea antică nu reprezintă un cod de lectură exagerat, ci o simplă reconfirmare a livrescului ce tronează în cele două volume.

Lipsa libertăţii este văzută în mod diferit de cei doi diarşti, fapt reliefat în cele două jurnale care „contabilizează" în mod diferit experienţele detenţiei: în *Caietul albastru* accentul este pus pe starea de claustrare totală într-o ţară aflată în plin război intelectual, iar în *Jurnalul fericirii* este expusă detaliat perioada petrecută în puşcărie.

Exerciţiu de luciditate – *Caietul albastru*

Motivele pentru care N.Balotă, la fel ca şi alţi membri ai Cercului, suferă transhumanţa la Bucureşti, ţine de imposibilitatea desfăşurării unei minime activităţi literare la Cluj, deoarece refuzase să servească regimul comunist prin „condei" sau orice alt mijloc. Cazul lui Balotă este unul special, fiindcă el mai trecuse prin experienţa puşcăriei în anul 1949, din cauza cărţilor găsite în biblioteca proprie şi considerate material subversiv. Ajuns la Bucureşti, fostul asistent universitar trăieşte sub lupa Securităţii, simţindu-se tot timpul urmărit.

Caietul albastru al lui Nicolae Balotă reprezintă un amalgam dintre jurnalul ţinut de tânărul Balotă în anul dinainte de a fi arestat, şi notaţiile maturului Balotă, făcute după 30 de ani de la acea arestare.

Nicolae Balotă face istoria propriului jurnal în prologul *Caietului albastru*, publicat în 1998: „Teama mi se fixase obsesiv asupra caietului acela gros, cu scoarţe albastre în care aveam însemnările mele zilnice de când mă mutasem la Bucureşti , de un an şi câteva luni încoace. Jurnalul era plin de reflecţii critice, de imprecţii la adresa comunismului. Dacă mă arestează, îmi spuneam, oricât aş nega vor avea probă împotriva mea.Şi nu numai a mea. Mă tortura gândul că toţi cei ce-mi erau dragi, apropiaţi, cei despre care scrisesem în acel caiet erau ameninţaţi (…) paranoia puterii comuniste (pe care şi noi, victimele sale, ajunsesem să o împărtăşim într-o anumită măsură) conferea un sens „politic" oricărui cuvânt, mai ales scris."[1]

[1] Nicolae Balotă ,*Caietul albastru, Timp mort 1954-1955 Remember*1991-1998, Ediţia a doua adăugită, vol. I şi vol. II, Editura Universal Dalsi, Bucureşti, 2000,p. 20-21.

Jurnalul este lăsat în tren şi ajunge în cele din urmă la prietenul său Negoiţescu, care-l păstrează până la eliberarea deţinutului politic.
Cuvintele lui N.Balotă sintetizează perfect situaţia jurnalului din comunism, caietul cu confesiuni având rol terapeutic, dar putând contribui la distrugerea destinului autorului dacă era descoperit.

Sub semnul presimţirilor stau şi celelalte pagini ale *Caietului albastru*, deoarece sunt relatate evenimentele cotidiene din perioada de dinainte de a fi arestat, *Timpul mort* 1954-1955. De ce ţine tânărul Balotă un astfel de jurnal?

Răspunsul se dă chiar în jurnal: „caietele succesive ale acestui jurnal trădează voinţa de a mă situa în acel unic în care - ca în solilocviul unui ins rupt de lume - conştiinţa mea îşi proiectează adevărul său, un adevăr ce este al meu şi nu al lumii, un adevăr pe care vreau să-l impun lumii."[2]Relatarea evenimentelor se face cu sagacitate:„Nu e poate an din viaţa mea de care să îmi amintesc atâtea, de parcă arestarea de începutului anului următor ar fi precipitat toate cele trăite în acel ultim an de „libertate."[3]

Venirea în Bucureşti înseamnă pentru tânărul Balotă începutul unor lungi şi nesfârşite căutări al unui domiciliu stabil şi găsirea unor noi cercuri de prieteni, deşi îl are pe Negoiţescu aproape tot timpul.

Cel mai acut sentiment al stării de detenţie prin care trece este reprezentat de momentul în care este destituit de la catedra de filosofie şi estetică a Universităţii din Cluj şi se mută în Bucureşti, toată existenţşa intelectuală fiindu-i practic negată. Ajuns în Bucureşti, este surprins de întâmplarea unor evenimente cel puţin bizare:toţi oamenii sunt supuşi unui acut proces de ***robotizare***: „Adunaţi în uzine, şcoli , birouri ca în nişte celule, sub supravegherea continuă a unei pletore de agenţi invizibili şi oculţi, clădim propria noastră închisoare."[4]
Permanenta suspiciune ce domnea în ochii oamenilor, transformarea totală a ceea ce însemnase literatură română, toate astea îl fac că se simtă stingher într-o lume care îi este de-o potrivă străină şi ostilă: „Nu dispera! Nu dispera! deşi totul te împinge la disperare"."[5]

Refugiul îl găseşte în Biserică: „Nu mă aşteptam, în această parte pângărită a Bucureştiului, mai exact în acest spaţiu al disperării , la un asemenea spaţiu pur , al bunei speranţe".[6]

Rostul acestui jurnal este bine stabilit: „*A scrie pentru sertar* este un fel de a vorbi. În realitate scriu precum respir, căci nu pot face altfel, scriu pentru mine. Nu, nici asta nu-i cu totul adevărat. Scriu cu gândul la cititorii posibili."[7] Prin această afirmaţie se confirmă statutul dublu a ceea ce am numit jurnal de detenţie.

Un exerciţiu de supravieţuire, provenind din nevoia de confesiune specific tipului de ardelean catolic, căruia îi aparţine Balotă „Nevoia de mărturisire derivă dintr-o nevoie primordială de lumină.Ceea ce doare cel mai mult decât orice este lipsa de lumină."[8]

Luciditatea reiese din întinsele reflecţii despre libertate, înţelegând prin acest concept atât relaţia cu Dumnezeu, cât şi percepţia comunismului.De la început, N.Balotă situează Divinitatea în relaţie totală de opoziţie cu regimul socialist, religia fiind una dintre căile de evadare spre libertate: „Şi totuşi, Dumnezeu a venit şi în lumea aceasta(…) Cei mai mulţi

[2] Nicolae Balotă, op.cit.p137.
[3] Idem, p.278
[4]Idem, p.189.
[5]Idem, p.52.
[6] Ibidem
[7] N.Balotă,vol.II, op. cit.p.352.
[8]Idem, p.273.

dintre noi n-au înţeles că în faţa lui Hitler, lui Lenin şi a lui Stalin trebuie să se ridice cu puterea verbului profetic."[9]

Apogeul nebuniei detenţiei, în aparenta libertate, este atins prin apariţia unui cadavru în plin centru capitalei „cadavrul unui bărbat destul de bine îmbrăcat, împuşcat în creştet, căci avea ca o aureolă da sânge în jurul capului. Ceea ce m-a impresionat, însă, era nu doar cadavrul, ci reacţia tuturor -inclusiv a mea - la vederea lui. Nicio vorbă, niciun comentariu."

Jurnalul rămâne în continuare, asemenea unei spovedanii continue, actul de prezenţă în lume al autorului, singura ieşire din *timpul mort* , fiind în acelaşi timp: „meditaţie, examen de conştiinţă izvorând dintr-o rugăcune neîntreruptă, (…)confesiune-naraţiune-construcţie - proiecţie în ficţiune. Eseul romanesc."[10]

Jurnalul se opreşte cu o seară înainte de a fi arestat Balotă în tren.Reluat după 30 de ani, este comentat din prisma celui care a trecut prin puşcăria propriu-zisă, încercând să realizeze o înţelegere a acelui an care i-a marcat existenţa în mod crucial.

Nicolae Balotă nu realizează o descriere a perioadei petrecută în puşcărie, deşi ar fi putut miza pe relatarea chinurilor fizice prin care a trecut. El refuză să se transforme într-un pictor al urâtului, al descrierilor şocante, doreşte prin re-scrierea acestui caiet şi prin publicarea lui găsirea unor răspunsuri ale evoluţiei ulterioare a destinului.

Acest caiet devine pentru adultul Balotă, aşa cum fusese pentru tânărul Balotă, sursă a verificării statutului ontologic. Destinul şi-a urmat linia firească, deoarece aşa fusese *scris*.***Jurnalul este martor***. Libertatea mult râvnită, „o obsesie pentru cei ce suferă de lipsa ei"[11]devine cu adevărat accesibilă în momentul publicării *Caietului albastru*, rolul jurnalului fiind îndeplinit de abia acum.

Puşcăria - sursă a marii revelaţii spirituale

Dacă în *Caietul albastru* imaginea experienţei detenţiei era cea de dinaintea puşcăriei propriu-zise, în *Jurnalul fericirii* , este este redată primordial imaginea puşcăriei care, în mod paradoxal, oferă nucleul pulsativ de energie al unei vieţi ce părea să nu îşi găsească rostul .

Nici Nicolae Steinhardt nu se transformă într-un pictor al urâtului, deşi imaginile oferite de jurnal sunt menite a cutremura Cititorul. Tresărirea firească pe care o suferă orice lector la citirea paginilor în care sunt redate chinurile groaznice ale puscăriei, reiese dintr-o retorică aparte a jurnalului lui Steinhardt. Caracterul special al acestei retorici este dat de tensiunea creată de alternanţa dintre imaginile şocante ce sunt dublate de comentarii de o seninătate năucitoare. Acest jurnal devine pe lângă o scriere de natură confesivă, un strigăt al găsirii lui Dumnezeu în care este strânsă toată forţa euforică a acestei găsiri.

Perioada redactării, după întâmplarea faptelor cu mult timp, însă modul de prezentare este de o spontaneitate extraordinară, lucru dorit cu prisosinţă de autor ca marcă poeticii persuasive a discursului. Este stabilită o convenţie a redactării acestui jurnal, a timpului de percepere a faptelor, creându-se un pact al timpului scrierii jurnalui: „Creion şi hîrtie nici gînd să fi avut la închisoare. Ar fi aşadar nesincer să încerc a susţine că „jurnalul" acesta a fost ţinut cronologic; e scris *apres coup,* în temeiul unor amintiri proaspete şi vii. De vreme ce nu l-am putut insera în durată, cred că-mi este permis a-l prezenta pe sărite, aşa cum, de data aceasta în mod real, mi s-au perindat imaginile, aducerile aminte, cugetele în acel puhoi de impresii căruia ne place a-i da numele de conştiinţă. Efectul, desigur, bate înspre artificial; e un risc pe care trebuie să-l accept."[12]

[9] Idem,p.230.
[10] N.Balotă,vol.II.p.504
[11] Ibidem
[12]N.Steinhardt, Jurnalul fericirii, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1991.p.12.

Un jurnal care devine la rândul său mărturie, la fel ca şi *Caietul albastru,* a situaţiei speciale a literaturiii confesive în comunism: „Manuscrisul meu-Jurnalul fericirii-, despre care am pomenit câtorva prieteni intimi, a făcut obiectul unui denunţ. Mi-a fost confiscat în 1972 şi restituit -în urma intervenţiei Uniunii Scriitorilor- în 1975. În 1984 mi-a fost din nou confiscat şi depus -pare-se -la Arhivele Statului. Manuscrisul e voluminos.***Vorba lui Mircea Eliade: cea mai importantă bibliotecă românească se găseşte în depozitul Securităţii şi la Arhivele Statului (controlate de MAI***).[13] Orice urmă de luciditate trebuia să fie interzisă în comunism, iar Jurnalul fericirii încalcă într-un mod halucinant toate ideile aduse la rang de religie în perioada vremii, de aceea existenţa acestui manuscris a fost privit ca sursă a manifestării unei revolte împotriva comunismului.Înapoierea manuscrisului, la intervenţia preşedintelui Uniunii Scriitorilor, îl detemină pe Steinhardt să-l ascundă, din dorinţa ca acest manuscris să fie ascuns de Securitate. Scena este relatată de Virgil Ciomoş amănunţit în postfaţa primei apariţii a *Jurnalului*: „Nu ne-am înşelat în privinţa lui. *Jurnalul* trebuia să-l iau eu mai târziu. Am înşfăcat, aşadar, vrafurile de cărţi şi le-am urcat la pod. „În numele Tatălui şi al Fiului şi al Sfântului Duh!" „Amin!" răspunserăm noi în cor."[14]

Dar ce conţinea acest Jurnal al fericirii, încât constituia o ameninţare la adresa regimului?

În primul rând, la fel ca în *Caietul albastru* este folosit un limbaj transparent la adresa comunismului, denuţându-se nedreptăţile de toate tipurile pe care se baza acest regim: *„Asta* e comunismul! Ăsta şi nu altul: tovarăşul de la raion, spaţiul locativ, certificatul de origine socială, delaţiunea obligatorie, cozile, primusul. În vreme ce un miliard şi jumătate de imbecili, în occident, oftează, manifestă, răpesc, urlă, scriu, se despoaie, îşi lasă barbă, fac dragoste în public, aruncă cocktailuri molotov pentru a realiza idealul: Primusul, maşinuţa cu gaz a sărăcimii."[15]

Se observă în discursul steindhardtian tehnica opoziţiei: religiei creştine este opusă o altă religie, a răului, bazată în totalitate pe intoleranţă şi ignoranţă.Triadei creştine îi este opusă o treime a diavolului *ură, bănuială, invidie*, care reprezenta esenţa regimului.

Această esenţă „satisfăcea nevoia - religioasă şi nu numai -de ordine şi ritual printr-o religie fără Dumnezeu, patronată de demonul învrăjbirii, întemeiată nu pe iubire, ci pe ură.Sau mai precis, pe ura faţă de cei care *nu erau cu noi şi de-ai noştri*, care asigura ca drog satanic, învăpăierea, înteţirea iubirii fundamentaliste pentru conducătorii de ieri şi de azi .."[16]

Metoda lucidă prin care Steinhardt observă toate absurdităţile regimului sunt legate de modul său de asumare a creştinismului. Nicăieri şi niciodată nu ne-a cerut Hristos să fim proşti. Ne cheamă - fim buni, blînzi, cinstiţi, smeriţi cu inima, dar nu tîmpiţi."[17]

Pe lângă actul condamnării religiei comuniste, Steinhardt realizează în primul rând o proclamare a propriei descoperiri a lui Dumnezeu, aşa cum făcuse şi Augustin în urmă cu 1500 de ani în urmă. Nucleul razelor de feerie care conturează experienţa puşcăriei îl reprezintă botezul din data de 15 martie 1960: „ La repezeală - dar cu acea iscusinţă preoţească unde iuţeala nu stânjeneşte dicţia desluşită - părintele Mina rosteşte cuvintele trebuincioase, mă înseamnă cu semnul crucii, îmi toarnă pe cap şi pe umeri tot conţinutul ibricului (căniţa e un fel de ibric bont) şi mă botează în numele Tatălui şi Fiului şi al Sfîntului

[13] Nicolae Steinhardt,*Monahul de la Rohia răspunde la 365de întrebări incomode adresate de ZahariaSângeorzan*,1992,p 15
[14] Virgil Ciomoş
[15] N.Steinhardt op.cit.151
[16] Eugen Negrici, Literatura română sub comunism, p.24.
[17]N.Steinhardt, op.cit.p.18.

Duh. De spovedit, m-am spovedit sumar: botezul şterge toate păcatele. *Mă nasc din nou, din apă viermănoasă şidin duh rapid.* ”[18]

Am reprodus acest fragment, deoarece pare a fi cel mai emoţionant din „Jurnalul fericirii”, devenind centrul acestei scrieri prin forţa pe care o emană: „Nivelul sublim al fragmentului este dat de câteva serii opozitive:pe de o parte ,sacralitatea momentului faţă în faţă cu precaritatea ritualului (amintind parcă de simplitatea primelor ritualuri creştine).”[19]

Botezul se petrece în condiţii mizere „apa viermănoasă” turnată dintr-un „ibric bont”se întregeşte cu „duhul rapid” dându-i libertate prin fericirea care îl înconjoară:
„ ***Botezul e o descoperire***”.[20]

După acest episod, totul este judecat altfel, inclusiv toate paginile Jurnalului sunt scrise din perpectiva celui care atinsese extazul convertirii creştinismului. Steinhardt avea posibilitatea să se creştineze în libertate, dar nu a făcut-o, aşteptând semnul divin, iar semnul a fost intrarea în puşcărie.

Ce este puşcăria pentru Steinhardt?Aşa cum reiese din Jurnal este perioada cea mai fericită a vieţii, fericire născută din *paradoxul* suferinţei fizice împletită cu desfătul noii descoperiri spirituale „ Celula 34 e un fel de tunel întunecat şi lung, cu numeroase şi puternice elemente de coşmar. E o hrubă, e un canal, e un maţ subpământean, rece şi profund ostil, e o mină stearpă, e un crater de vulcan stins, e o destul de izbutită imagine de iad decolorat. în locul acesta aproape ireal de sinistru aveam să cunosc cele mai fericite zile din toată viaţa mea. **Cît de absolut de fericit am putut fi în camera 34**! (Nici la Braşov, cu mama, în copilărie, nici pe străzile nesfîrşite ale misterioasei Londre; nici pe mîndrele dealuri ale Muscelului, nici în decorul de ilustrată albastră al Lucernei; nu, nicăieri.) Dan.C.Mihăilescu vede în experienţa puşcăriei lui Steinhard este:„aidoma cuptorului alchimic, unde fiinţa se *lămureşte* prin chinuri şi se izbăveşte prin credinţă”[21]

Rolul Jurnalului devine unul de consemnare a tutuor stadiilor parcurse în puşcărie cu o neostoită euforie, asemeni unui strigăt de victorie. Fără a fi trufaş, ci doar bucuros că i s-a oferit privilegiul intersectării cu ortodoxismul şi s-a lăsat *miruit de românism*[22], Steinhardt recunoaşte*:*. Am intrat în închisoare orb (cu vagi străfulgerări de lumină, dar nu asupra realităţii, ci interioare, străfulgerări autogene ale beznei, care despică întunericul fără a-l risipi) şi ies cu ochii deschişi.”[23]

Recunoaşterea experienţelor prin care a trecut în puşcărie, modul în care a depăşit umilinţa la care a fost supus, dar şi proclamamrea cu euforie febrilică a botezului întru Hristos fac din autorul *Jurnalului fericirii* un exponent al paradigmei intelectualului care rezistă prin scris.

Am urmărit experienţa detenţiei în două ipostaze, analizând modul în care fiecare dintre cei doi intelectuali văd regimul comunist. Pe parcursul acestei analize am observat că există o trăsătură comună a acestor diarişti, revendicarea de la spaţiul literar care devine singura lor şansă de evadare. De asemenea, ambii îşi găsesc refugiul în credință, religia creştină fiind modalitatea de combatere a religiei absurde a comunismului.

Receptarea în postceauşism a celor două jurnale reprezintă recunoaşterea unei valori special a acestor jurnale, dată atât de valoarea etică a mărturiilor foştilor deţinuţi politică.

[18] N.Steinhardt,op.cit p.313.
[19] George Ardeleanu, *Nicolae Steinhardt- monografie*,Editura.Aula, Braşov, 2000, p.75.
[20]Idem , p.84.
[21]Dan.C.Mihăilescu, *Literatura română în postceauşism, vol.I Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*, Editura Polirom, 2000, p.148.
[22] Dan C.Mihăilescu, op.cit, p.145.
[23]N.Steinhardt, op.cit, p.312.

Prin apariţia acestor cărţi s-a dărâmat mitul letargiei intelectuale prin care se părea că au trecut toţi românii. Noutatea celor două jurnale constă în adaptarea în plan formal a crizei spiritual prin care trec, conturându-se astfel această specie hibridă analizată în studiul de faţă. Acestea asigură supravieţuirea intelectuală a celui care scrie, întreţinând sănătatea luciditătii. Jurnalul este singurul mod de supravieţuire.

BIBLIOGRAPHY

I. Corpus de texte:

Balotă, Nicolae, Caietul albastru, Timp mort 1954-1955 Remember1991-1998, Ediţia a doua adăugită, vol. I şi vol. II, Editura Universal Dalsi, Bucureşti, 2000.
Steinhardt, Nicolae, *Jurnalul fericirii*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1991.

II. Referinţe critice:

A. Dicţionare şi istorii literare:

Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu* 2 *Proza. Teatrul*, Editura Aula
Mihăilescu, Dan C., *Literatura română în postceauşism* vol. I. *Memorialistica sau trecutul ca re-umanizare*, Editura Polirom, 2000.
Rădulescu, Mihai, *Istoria Literaturii române de detenţie*, vol. I, Editura Rania, Bucureşti, 1998.
Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism,* vol.II. Proza, ed. a II-a, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2006.
Simion, Eugen (coordonator) et al., *Dicţionarul general al literaturii române*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2004
Zaciu, Mircea (coordonator) et al., *Dicţionarul scriitorilor români*, Editura Albatros, Bucureşti, 2002.

B. Studii monografice:

Ardeleanu, George, *Nicolae Steinhardt- monografie*, Editura Aula, Braşov, 2000.
Gavril, Gabriela, *Cercul Literar de laSibiu*, Editura Fides, 2001.
Poantă, Petru, *Cercul de la Sibiu*, Editura Ideea Europeană, Bucureşti, 2006.

C. Studii despre genurile biograficului:

Blanchot, Maurice, *Le journal intime et le recit* în *Le livre à venir,* Gallimard, 1959.
Călinescu, G., *Fals jurnal*, ediţie întocmită şi prefaţată de E.Simion, Editura Fundaţiei Pro, 1999.
Delumeau, Jean, *Mărturisirea şi iertarea. Dificultăţile confesiunii. Secolele XIII-XVIII*, traducere de Ingrid Ilinca, Editura Polirom, Iaşi, 1998.
Lejeune, Philippe, *Moi aussi*, Editions du Seuil, 1986.
Lejeune, Philippe, *Pactul autobiografic*, Editura Univers, Bucureşti, 2000.
Manolescu, Ion, *Literaturamemorialistică Radu Petrescu, Ion D.Sîrbu, N.Steinhardt*, Colecţia Tezaur, Humanitas, Bucureşti, 1996.
Mihăieş, Mircea *Cărţile crude. Jurnalul intim şi sinuciderea*. ed. a II-a revăzută şi adăugită**,** Iaşi, 2000.
Mihăieş, Mircea, *De veghe în oglindă*, ediţia a II-a revăzută, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2005.
Rousset, Jean, *Le lecteur intime .De Balzac au Journal*. Librairie Jose Corti, 1986.

Simion, Eugen, *Sfidarea retoricii*. *Jurnal german*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985.
Simion, Eugen, *Ficţiunea jurnalului, vol.I, Există o poetică a jurnalului intim?*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2001.
Simion, Eugen, *Ficţiunea jurnalului, vol.III, Există o poetică a jurnalului intim?*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2001.
Simion, Eugen *Genurile biograficului*, Editura Univers, Bucureşti, 2001.
Zamfir, Mihai, *Cealată faţă a prozei*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2006.
D. Studii de istoria comunismului românesc:
Cernat, Paul, Manolescu, Ion, Mitchievici, Angelo, Stanomir, Ioan, *Explorări în comunismul românesc*, volumul II, Editura Polirom, Iaşi, 2005.
Cesereanu, Ruxandra, *Călătorie spre centrul infernului*, Editura Fundaţie Culturale Române, Bucureşti, 1998.
Cesereanu, Ruxandra *Gulagul în conştiinţa românească. Memorialistica şi literatura închisorilor şi lagărelor comuniste*, Polirom, Iaşi, 2000.
Pleşu, Andrei, *Chipuri şi măşti ale tranziţiei,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1996.
Tănase, Stelian, *Anatomia mistificării1944-1989*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

ABOUT EUROPENITY AND CHRISTIANITY IN THE VISION OF ALEXANDRU PALEOLOGU

Ioana Mihu

PhD Student,"1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: Through this paper, we propose a more precise and thoroughly documented approach to the vision of the intellectual Alexandru Paleologu on the notion of Europeanity. At the same time, our desire is to highlight the fundamental link that exists between Europeanity and Christianity. The two notions that we want to analyze and pass through the filter of the view of Al. Paleologu are interdependent. We intend to observe both the role that Christianity has played in the creation of European consciousness, especially the importance of this religion in contemporary Europe.
Our attention will also be on how Al. Paleologu speaks in his writings about the two notions that we will submit to the analysis in our work.

Keywords: Christianity, Europe, Alexandru Paleologu, vision, culture.

În contextul actual al discuţiilor cu privire la viitorul politic şi economic al Europei, nu se aud prea multe discuţii referitoare la viitorul religios al acesteia. Astfel că, întrebarea care apare în această situaţie se referă la cât de creştină mai este Europa contemporană şi care va fi viitorul religios al acesteia. Fiind un creştin practicant în ultima etapă a vieţii, deoarece de-a lungul existenţei sale a parcurs un lung şi de multe ori, anevoios drum până la descoperirea divinităţii, Alexandru Paleologu şi-a exprimat în nenumăratele rânduri gândurile sale cu privire la europenitate, creştinism şi locul spiritual şi cultural al României în cadrul bătrânului continent.

Cu toate că susţine ideea de identitate culturală a fiecărei naţiuni în parte, maestrul Al. Paleologu nu cade în capcana corelării creştinismului, mai cu seamă a ortodoxiei, cu ideea de naţiune. Astfel, observăm delimitarea concretă pe care acesta o face între naţiune şi ortodoxism: „Ideea de naţiune este una, ideea de ortodoxie, legată de naţiune, mi se pare alta, greşită. Nu pot să accept ideea de ortodoxie ca etnogeneză".[1] Omul de cultură consideră că a fi european e o realitate mult mai veche decât structurile europene, care au apărut cu cel mult trei-patru secole în urmă.

În ceea ce priveşte legătura strânsă dintre europenitate şi creştinism, Alexandru Paleologu afirmă ferm că nu putem vorbi de o conştiinţă europeană decât de la creştinism încoace, această religie fiind liantul care a unit ţările continentului european. Din perspectiva maestrului, Europa este o construcţie creştină, care a luat fiinţă acum mai bine de două milenii, când religia creştinească a apărut pe acest continent. Desigur că vorbind despre cultură şi civilizaţie, Al. Paleologu nu contestă importanţa fundamentală a civilizaţiilor care existau încă din Antichitate pe meleagurile europene, însă subliniază rolul esenţial pe care creştinismul l-a avut în formarea unei mentalităţi europene, mentalitate care ulterior, datorită idealurilor comune pe care le împărtăşeau naţiunile continentului, a inceput să devină preponderentă. Foarte frumos afirmă Al. Paleologu: „Adevărul este că, înainte de creştini,

[1]Alexandru Paleologu, *Moştenirea creştină a Europei*, ediţie îngrijită de Fabian Anton, Cluj Napoca, editura Eikon, 2003, p. 56

Europa n-a fost deloc. Au fost nişte imperii care ocupau o parte din acest continent şi din altele limitrofe. Dar numele mitologic de Europa (mama lui Minos şi bunica Minotaurului) nu exista ca o conştiinţă continentală decât de la creştinism încoace. Şi în special de la creştinarea barbarilor din nord (creştinarea germanilor, a francilor, a scandivanilor şi a slavilor).[2] Componenta greco-romană este practic fundamentul iniţial al civilizaţiei europene. De altfel, originile acestei civilizaţii se află în lumea greco-romană din antichitate. Dacă supunem analizei istoria antică, constatăm că aceasta începe cu ceea ce se numeşte Orientul Antic, care era format din civilizaţiile orientale, egipteană, asiro-caldeană, medo-persană, iudaică, feniciană. În acest context intră şi civilizaţiile extrem-orientale, situate mult mai departe din punct de vedere geografic. Interesant de analizat şi important în egală măsură, este faptul că, în ceea ce priveşte civilizaţia europeană, ea a apărut ulterior acestora, dezvoltându-se în mod independent şi original faţă de toate celelalte. Considerăm că acesta este, de fapt, caracterul esenţial care stă la baza formării civilizaţiei europene.

Împărtăşim întru totul ideea intelectualului Al. Paleologu cu privire la faptul că apariţia şi răspândirea creştinismului a schimbat faţa continentului european. Aportul creştinismului a fost unul fundamental şi definitoriu. Nu se poate vorbi astăzi despre cultura şi civilizaţia europeană fără a avea în vedere factorul creştin şi influenţa pe care acesta l-a avut. Noua religie care ale cărei etiologie era tot din Orient, fiind construită pe structuri teocratice, asemenea lumii iudaice, a realizat o osmoză cu fondul greco-roman. Această lume culturală a reprezentat modul perfect de exprimare şi interpretare al acestei religii, fapt pentru care această difuziune s-a realizat aproape perfect. Influenţe au existat şi dintr-o parte, şi din cealaltă. Multe din sărbătorile cu caracter păgân au fost păstrate mai departe în timp, schimbându-li-se doar conţinutul şi semnificaţia. Creştinismul a beneficiat cu mare succes de aportul filosofiei greceşti pentru a putea să fie perceput în mediile intelectuale înalte. El a fost o componentă majoră pentru că toată lumea europeană a dezvoltat o cultură şi o civilizaţie sub înrâurirea acestei mari religii monoteiste, universale, care a regenerat cursul istoriei şi viaţa culturală şi de zi cu zi a Imperiului Roman, în multe privinţe. Bineînţeles că nu doar Imperiul Roman a fost receptiv la această nouă religie, ci şi celelalte regiuni şi formaţiuni administrative, însă, din punct de vedere politic şi cultural, creştinismul şi-a dovedit caracterul creator. El a dezvoltat şi tradiţia limbilor sacre. Alături de cele trei limbi sacre - greaca, latina şi ebraica, slava primeşte şi ea în Evul Mediu acest statut, influenţând civilizaţia şi cultura românească. Ea este o limbă sacră pentru toată populaţia ortodoxă vorbitoare sau care foloseşte în scris slavona. Europa este, cu bune şi cu rele, de aproape două milenii, leagănul creştinismului.

Asemenea lui Paul Valéry care în definirea noţiunii de european include trei straturi: spiritul gândirii greceşti, amprenta romană şi creştinismul, Alexandru Paleologu oferă credit celor trei componente fundamentale ale creării europenităţii. Prin intermediul acestor fundamente s-a putut realiza Europa, însă, creştinismul reprezintă elementul de bază care a determinat saltul de la cele două variante antice europene la ceea ce putem numi astăzi Europa. În Europa s-a perpetuat, secole de-a rândul, o tradiţie a gândirii, o anumită mentalitate, aflată în strânsă legătură, ba chiar generată fiind de creştinism. Nu considerăm a fi important, în acest sens, dacă un european este ortodox sau catolic, dacă este un creştin practicant sau nu, esenţa transmiterii tradiţiei gândirii nu constă în aceste valenţe. Pentru a ilustra mai bine acest aspect, ni se pare relevantă atitudinea lui Al. Paleologu, care mărturiseşte la un moment dat că: „există o singură civilizaţie creştină. Aceasta ocupă Europa, în bună măsură cele două Americi şi chiar zonele în care s-a exercitat un creştinism

[2] *Ibidem,* p.66

misionar. Variantele stilistice ale creştinismului nu pot merge până acolo încât să constituie linii de fractură.[3]

Dintotdeauna au existat polemici cu privire la modul în care creştinismul, şi nu doar creştinismul, ci marea majoritate a religiilor, s-au răspândit, însă nu considerăm că ar trebui menţionate şi analizate aceste diferenţe de perspectivă. Important însă, considerăm a fi modul în care mai multe popoare, cu rădăcini şi tradiţii diferite, cu mentalităţi şi activităţi diverse, au ajuns la un sens comun sub acţiunea de unire a creştinismului, şi mai cu seamă, cum conceptele care stau la baza acestei religii: iubirea, smerenia şi respectul, au avut impact asupra mentalităţii colective a popoarelor care au îmbrăţişat această religie. Odată cu apariţia şi răspândirea creştinismului, se afirmă valoarea elementului transcendent, a lumii de dincolo, realitatea de aici însemnând doar o manifestare palidă sau chiar o imitare a ceea ce va urma în veşnicie. Dacă privim în istorie, putem observa cum dorinţa omenească de a structura lumea în care aceasta după chipul împărăţiei lui Dumnezeu a fost prezentă mereu, chiar dacă era involuntară şi insesizabilă. Societăţile umane din Europa mereu s-au construit urmărind o anumită ierarhie. Acest lucru nu este unul izolat, în Orientul Îndepărtat existând principii similare de constituire a societăţii (India, China, Japonia etc.). Această ierarhie se păstrează chiar şi-n zilele noastre, dovedindu-se a fi mai mult sau mai puţin eficientă, însă funcţionalitatea ei este elementară în păstrarea unui echillibru. Dacă urmărim cu atenţie Scripturile, putem observa că ierarhia există şi-n lumea spirituală creştinească. Astfel că, după Sfânta Treime (compusă din Tatăl, Fiul şi Duhul Sfânt), există cete şi legiuni de îngeri: Serafimii, Heruvimii, Scaunele, Domniile, Puterile şi Stăpâniile. Aşadar, conform tradiţiei creştineşti, Biserica se împarte în două structuri: Biserica luptătoare, adică aceea care cuprinde pe credincioşii care sînt încă în viaţă, şi care luptă în viaţa pământească pentru dobândirea mântuirii, şi Biserica biruitoare sau triumfătoare, în care sunt incluşi credincioşii care au trecut din lumea aceasta în cealaltă dimensiune a existenţei creştineşti.

Referitor la diferenţele existente între Europa Occidentală şi cea de Est, considerăm relevant următorul pasaj: „Lumea răsăriteană şi lumea apuseană, aparţinând aceleiaşi mari "familii" europene, sunt şi ele surori (chiar dacă învitregite mistic la 1054), locuind într-o singură casă şi avînd destule de învăţat una de la cealaltă. Precum Marta şi Maria, ele vădesc firi deosebite, însă valorificând în chip propriu aceeaşi tradiţie istorică şi religioasă. Răsăritul, are vocaţia predominantă a interiorizării, a contemplaţiei, mergînd pînă la sfidarea istoriei şi a civilizaţiei materiale. Tocmai de aceea tipul uman exemplar al acestei lumi a fost odinioară Sfîntul. Apusul, are vocaţia predominantă a exteriorizării prin faptă, a activismului istoric, de unde splendorile terestre ale unei civilizaţii ce riscă despiritualizarea. Nu-i întâmplător că tipul uman exemplar al acestei lumi a fost odinioară Cavalerul. Răsăritul este lumea eroismului lăuntric, Apusul este lumea eroismului exterior. Şi una şi cealaltă rodesc după geniul propriu, câtă vreme ies în întâmpinarea lui Dumnezeu cu nădejdea aceleiaşi Învieri."[4]

Considerăm că nu greşim dacă afirmăm faptul că religia creştină a oferit Europei o orientare profundă, care avea să schimbe cursul istoriei bătrânului continent, şlefuind modul de viaţă al oamenilor şi al civilizaţiei europene. Indiferent unde este situat creştinul european, fie că este în partea răsăriteană a continentului, în sud, în nordul îndepărtat sau în Vest, omul european este părtaş cel puţin unui minim de valori legate de creştinism.

În prezent, subiectul legat de creştinătatea europeană este unul puternic controversat şi delicat. Cu privire la soarta creştinismului atât în contemporaneitate, cât şi-n viitor, Alexandru Paleologu considera că: „Există o tendinţă, e clar asta, de a distruge în Europa

[3]*Ibidem,* p. 75
[4]Răzvan Codrescu, *Icoana Europei creştine*, în "Lumea Credinţei", Bucureşti, 14 martie 2018: http://www.lumeacredintei.com/ortodoxie-si-traire/icoana-europei-crestine/

moştenirea creştină."[5] La prima vedere, ar putea părea o afirmaţie de-a dreptul şocantă, însă analizând actualele tendinţe spre care se tinde în lumea occidentală şi probleme cărora europenii trebuie să le facă faţă, nu putem decât să catalogăm afirmaţia maestrului ca fiind dureros de adevărată. Întrebat fiind care e viziunea sa cu privire la „noua Europă" şi la legătura dintre aceasta şi religia creştină, intelectualul Al. Paleologu mărturiseşte: „O văd chiar incongruentă cu tradiţia şi cu civilizaţia europeană şi creştină. Când zic creştină, repet, nu vreau să impun supremaţia creştinismului în Europa. Dar este o realitate că Europa este o creaţie a creştinismului. Nu am nici o pretenţie de supremaţie asupra altor culturi şi civilizaţii. Ca, de exemplu, asupra culturilor şi civilizaţiilor multimilenare asiatice. Cu o singură diferenţă. Dintre toate filozofiile, toate înţelepciunile, toate religiile, creştinismul are cea mai mare fluiditate, cea mai mare cuprindere a realului, cea mai remarcabilă înţelegere a realului imediat şi uman."[6]

Dacă ne oprim să analizăm ponderea creştinismului în Europa în zilele noastre, constatăm că între ţările continentului european există deosebiri fundamentale în ceea ce priveşte aspectul religios. Pe de o parte, există ţări predominant teiste, precum Grecia, Rusia, Turcia, Cipru, România, Malta, Polonia şi Portugalia, în care credinţa în Dumnezeu depăşeşte 75%. Pe de altă parte, există ţări în care ateismul este pregnant, cu o pondere de peste un sfert din populaţie care se declară ateistă. Aici includem tări precum: Franţa, Cehia, Olanda, Danemarca, Belgia, Estonia şi Germania. Societatea europeană a zilelor noastre înregistrează dezbateri intense despre rolul rădăcinilor creştine în construcţia Europei moderne, despre importanţa reprezentanţilor Bisericii în societatea civilă şi a laicilor în Biserică.

În concluzie, Alexandru Paleologu este un apologet al credinţei creştineşti, care de-a lungul existenţei sale a căutat mereu divinul, însă nu pentru a-l păstra doar pentru sine, ci cu dorinţa de a-l împărtăşi celorlalţi. În memoriile sale şi în conversaţiile purtate, Al. Paleologu a militat mereu pentru cunoaşterea şi aprofundarea trecutului şi a prezentului religiei şi a spiritualităţii creştineşti.

BIBLIOGRAPHY

1. PALEOLOGU, Alexandru, *Moştenirea creştină a Europei*, ediţie îngrijită de Fabian Anton, Cluj Napoca, editura Eikon, 2003
2. PALEOLOGU, Alexandru, *Souvenirs merveilleux d'un ambassadeur des golans*, , Ediţia Balland, Paris, 1992

Surse Internet:

1. Răzvan Codrescu, *Icoana Europei creştine*, în "Lumea Credinţei", Bucureşti, 14 martie 2018: http://www.lumeacredintei.com/ortodoxie-si-traire/icoana-europei-crestine/

[5] Alexandru Paleologu, *Moştenirea creştină a Europei*,…p.86
[6] *Ibidem,* p.88

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE FORCEFUL CONVERSION OF THE THEATRE PEOPLE DURING THE COMMUNISM

Centa-Mariana Artagea (Solomon)

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: The post revolutionary literary histories talk about the radicalism of communism, about the various answers of the Romanian intellectuals, from the outrageous faction to the optimistic collaboration. However, it is fascinating to analyze authentic documents in which to discover the relations between the people of the regime and literati, especially on limited temporal units and specific events. The press after 1947 has monitored and influenced cultural life, as did the Theater magazine, whose articles from the first years of founding (1956-1960) offer us the opportunity to discover the insoluble dialogue between the two worlds, political and literary. The dramaturgy at that time appears to us, subjected to the drama of forcing itself into the only artistic pattern validated by the political authority that had to echo like an ovation.

Keywords: dramaturgy, communism, conversion, press, monitoring

In 1956, June 18-23, the Communists besieged the Romanian literature, wishing to boldly condemn the official passage from the rules formulated in the press after "liberation" to the new "list of laws" announced at the first Congress of Writers of the Romanian People's Republic, in Bucharest, as we learn from the Theater magazine, the June issue of the same year. Because "the literary press is the first and most faithful mirror of the degradation of literary life" [1], the analysis of this journal, insisting on the year of the first Congress of Writers and its echoes in the sixth decade, will give us data on customized conversion to the new ideological directions of thespians, with aesthetic implications. The literary phenomenon cannot be fully understood without resorting to the historical one: "The history of literature is written differently than history, but not without history"[2] . Because there are many events that took place between 1947-1989, on small periods of time which lasted only a few years, with significant features, flux and reflux controlled by the political ideology into the shores of literature, totally different from the decades, the half-centuries we are used to when analyzing the earlier epochs, we resort to a well-defined cropping to capture an official aimed at directing the culture, namely the thespians: 1956.

The year 1956 is located in "the stage of the slow exit from under the influence of the USSR towards a national communism / socialism, 1953 - March 1965"[3], when "the process of removing the Stalin cult was initiated ... through the strategy of the backward step that would be quickly replaced by a new offensive proletarian culture".[4] When Nichita

[1]Niţescu, M., *Under the sign of proletculture. Dialectics of Power*, Humanitas Publishing House, Bucharest, 1995, p. 101.
[2]Simuţ, Ion, *The Romanian Post-War Literatures*, Transylvania School Publishing House, Cluj-Napoca, 2017, p. 78.
[3]Simuţ, Ion, *The Romanian Post-War Literatures*, Transylvania School Publishing House, Cluj-Napoca, 2017, p. 76
[4]Niţescu, M., *Under the sign of proletculture. Dialectics of Power*, Humanitas Publishing House, Bucharest, 1995,p. 76-77.

Khrushchev was launching a policy of relief after Stalin's death, in our case, Dej had another option that limited our opportunities, "a Stalinism without Stalin"[5] "an antidogmatic ... rather a de-Sovietization than a de-Stalinization".[6] In domestic politics, loving power, Dej did not renounce prerogatives, but in foreign policy he was generous, being willing to eliminate a few party representatives (Lucreţiu Patrascanu) to obtain the withdrawal of Soviet troops from Romania (1958). As a consequence of these reliefs, the year of 1956 can be considered a "significant turning point,"[7] "a year of convulsions"[8] because of gestures of resurrection on the regime, by propagating the shock wave of the Hungarian Revolution on our territory, which trusted the iconoclastic gestures, through the criticism on the system enunciated by Alexandru Jar and the first arrest of Paul Goma. A time in which, in Romania, live together, "a cryptic Stalinism and an apparent de-Stalinization ... a libration between permissiveness and interdictions".[9] Like the political events of this year, 1956, and the first Congress of Writers was a moment of manifestation of two tendencies: the official critique of the early years of the literary life after 1944 that had the Dej imprint and the fresh assault on culture which assured a direction to its advantage, which, according to the representatives of the ideology in power, can only be drawn up by the political apparatus.Thus, from the congress tribune, through the intervention of the writers from the Steaua magazine in Cluj, who faced the system demanding separation from the proletarian culture and the modernization of the language, the thaw will allow, after a long time, the public denunciation of Stalinist dogmatism through important voices of the moment: Mihai Beniuc, Titus Popovici, Victor Felea, Aurel Gurghianu, Aurel Rău, A. E. Baconsky. There will be a transition from the proletarian culture, then tethered under the conditions of some liberalization, to socialist realism. The year 1956 was followed by the "perverse liberalization" [10] (1965-1971) by which Ceausescu wanted to detach himself from the Dej heritage, to associate himself with the prestige of the one who faced Moscow on the occasion of the invasion of Czechoslovakia (1968), to monitor the literary life, with the dramaturgy winners by the Academy (Ion Băieşu and Horia Lovinescu) and 1971-1989, "dynastic socialism"[11] in which the leader will want to emphasize the distance to Moscow, will seek to apply neo-Stalinism, involving activists in all fields and removing the technocrats by increasing control as a result of the Theses of July 1971.

The opening speech belonged to the academician Mihail Sadoveanu and the General Report on Romanian Literature and the Development Perspectives was presented by the academician Mihai Beniuc. The co-lecture were made and sustained as follows: On the problems of contemporary prose, by Petru Dumitriu, On the problems of poetry, by Dan

[5]Niţescu, M., *Under the sign of proletculture. Dialectics of Power*, Humanitas Publishing House, Bucharest, 1995,p. 223.
[6]Simuţ, Ion, *The Romanian Post-War Literatures*, Transylvania School Publishing House, Cluj-Napoca, 2017, p. 231.
[7]Simuţ, Ion, *The Romanian Post-War Literatures*, Transylvania School Publishing House, Cluj-Napoca, 2017, p. 84
[8]Simuţ, Ion, *The Romanian Post-War Literatures*, Transylvania School Publishing House, Cluj-Napoca, 2017, p. 233.
[9]Simuţ, Ion, *The Romanian Post-War Literatures*, Transylvania School Publishing House, Cluj-Napoca, 2017, p. 240.
[10]Simuţ, Ion, *The Romanian Post-War Literatures*, Transylvania School Publishing House, Cluj-Napoca, 2017, p. 244.
[11]Simuţ, Ion, *The Romanian Post-War Literatures*, Transylvania School Publishing House, Cluj-Napoca, 2017, p. 256.

Deşliu, On the problems of dramaturgy by Mihail Davidoglu, On literary criticism by Paul Georgescu, On the literature of cohabiting nations by Nagy Istvan.

Between other two radical interventions of socialist realism (the speech of the general secretary of the party, Gheorghe Gheorghiu-Dej of November 14, 1946, and Theses of 6 July 1971 presented by Nicolae Ceausescu), the dialogue at this first congress is initiated between the conquerors, the atheists of the scientific atheism and the Apollo believers, between the power and the literate subordinates, the most creative of the professional categories, by duplicity, amputating the magnitude of thought and fantasy as a Procrustean bed, choosing on the public scaffold of the first Congress of Writers of the People's Republic of Romania , to kill the struggle for spiritual freedom and to become the oath breakers of the new world.

Socialist realism will not have mentors of the notoriety of the ones from the 1848 Revolution, the Junimea Society, Modernism etc., but creators who did not know how fatal the association with socialism would be: Paul Georgescu, N. Moraru, I. Vitner, Mihail Novicov, Ov. S. Crohmălniceanu, Mihail Petroveanu, Traian Șelmaru, Nestor Ignat, Sorin Toma, Silvian Iosifescu, Aurel Baranga, Paul Everac, Mihail Davidoglu, Lucia Demetrius, Alexandru Toma, Teodor Mazilu, Dumitru Radu Popescu, Eugen Barbu, Titus Popovici, Valentin Silvestru, Al. Voitin, Paul Anghel, Mihnea Gheorghiu, Maria Banuș, Alexandru Mirodan, Horia Lovinescu. The temple of Romanian literature cedes, wall by wall, through the breaches that have bent it, as it is clear from the answer of the Congress of the Writers of the People's Republic of Romania which is far from the sincere feelings of the literati. These, realizing that they were caught in a vise by the party's artisans, to embrace the "purple sympathy"[12], adapt their discourse so that they, aware of the catastrophic moral losses, irrecoverable, cohabiting with the enemy of originality and truth. *The resolution of The Congress of Writers of People's Republic of Romania* strikingly resembles the official message of the Central Committee of the Romanian Workers' Party addressed in the opening of the First Congress of the Romanian Writers of the People's Republic of Romania both in terms of the assessments and the criticisms that impose future commitments for full harmonization with the so-called writer protector. The Central Committee, the executive of the Romanian Workers' Party, "did not even make a secret from guiding the literature,"[13] he had appreciated the literary achievements that he considered the exclusive result of the previously unseen support from the political system: "The historical achievements of the Romanian people in building and strengthening the regime of popular democracy in the construction of the new socialist society have determined the momentum of literary creation, creating the conditions for the appearance of some outstanding works that have enriched the patrimony of our culture."[14] The First Congress of Romanian Writers evaluates the literary work of the twelve years since liberation, and notes that between "the major victories in all areas of life"[15] literature has closely followed the political movement, receiving instead an exhaustive support.

The Central Committee speech shows that the Romanian writers, discovering the Soviet model, voluntarily apply it by prizing and elevating Romanian literature ("Our writers draw on the example of profound humanism, the richness of ideas, the artistic and educational force that it is given by the Soviet literature. "[16]). A duplicitous game initiates the

[12]Borbély, Stephen, *McCarthysm*, in Echinox Books, Dacia Publishing House, Cluj-Napoca, 2003, vol. 4., p. 43.
[13]Nițescu, M., *Under the sign of proletculture. Dialectics of Power*, Humanitas Publishing House, Bucharest, 1995, p. 97.
[14]*The Congress of the Writers of R. P. R.* in the Theater, Aug., 1956., p. 3.
[15]*Resolution of the Congress of Writers of R. P. R.* in the Theater, Aug. 1956, p. 6.
[16]*The Congress of the Writers of R. P. R.* in the Theater, Aug., 1956., p. 3.

Congress of Writers who appear humble in the face of the great Soviet literature for saving them from lack of understanding and blindness ("It has been a great benefit to us to capitalize on the rich experience of Soviet writers, pioneers of the literature of socialist realism. "[17]) Avoiding the utterance of the complete truth about the Russian literature in which were signaled dangerous contortions for the life of "socialist dictatorship"[18], supported only by "opportunistic literature (Gorki, Fadeev, Fedin, Sokolov, Ostrovski, Gladkov, Leonov, Maiakovski, Tvardovski, Alexei Tolstoi, etc.) but contradicted by "evasive literature (...), subversive literature (...) and dissident literature"[19].

The duet between the Central Committee of the Romanian Workers' Party and the First Congress of the Romanian People's Writers surprised the identity of the ideas that is incredible, leaving for the detached eye the falsity of the literati that the people in the party could not notice. The meaning of the Romanian society, which until 1947 had been given by the famous figure Nihil sine deo, changes, in full agreement of the people of the party with the writers, with the paraphrasing of Nihil himself Marxism-Leninism. In the spirit of self-deception, the writers accept the new set of laws in which the "God of the Atheism system[20]" : "The Congress of Writers harshly condemns the deviations from the principles of Marxism-Leninism in the problems of art ..."[21]

In changing the paradigm of the Romanian society after 1944 and 1947, as in ancient Saturnalia, is added the monitoring o cultural life by the culturally modest ones. The Congress of the Romanian Workers' Party, already at its second edition, considered itself entitled to determine the number of exigencies the writers had to obey. Drawing the line and relying on the persuasive force they exerted on the nostalgic countless cases of political "crucifixion" of reactionary writers, the Central Committee of the Romanian Workers' Party is virulent saying that there is no correspondence between the achievements of industry, agriculture, the continued rise in living standards, the consolidation of popular democracy and literature. The peasants, workers, intellectuals of the homeland that are touched by the ideas of communism cannot fully identify with the literary texts and it is natural to become a source of inspiration in the texts of revolutions. The party brutally ambushes the life of the writers, telling them to empathize with all social categories in communism and to highlight their psychological, moral and behavioral excitement stimulated by the new blatant existence framework.In the literature, the Central Committee established a very severe program of action, intervening in its substance, awakening its forces to educate and mobilize the people who could learn to heroically get rid of the capitalist phantasies because it was the only way to take control of the whole moral of the people, enriching it. To these reproaches, the Congress of Writers responds, "unanimously"[22] masking the absurdity of the situation to which they were condemned, by fake enthusiasm and conformism, in accordance with the directives of the Second Labor Party Congress: "Congress notes that, in addition to all the achievements, writers' work still has serious shortcomings. (...) In order to truly be the writers of the socialist era, we must mirror, as the Central Committee urges in its greeting, with

[17]*Resolution of the Congress of Writers of R. P. R.* in the Theater, Aug. 1956, p. 7.
[18] Simuţ, Ion, *The Romanian Post-War Literatures*, Transylvania School Publishing House, Cluj-Napoca, 2017, p. 34.
[19] Simuţ, Ion, *The Romanian Post-War Literatures*, Transylvania School Publishing House, Cluj-Napoca, 2017, p. 67
[20]Jacob, Andreea, *Manipulation methods of the crowd and Censorship of Thought*, in Echinox notebooks, Dacia Publishing House, Cluj-Napoca, 2003, vol. 4, p. 101.
[21]*Resolution of the Congress of Writers of R. P. R.* in the Theater, Aug. 1956, p. 8.
[22]Niţescu, M., *Under the sign of proletculture. Dialectics of Power,* Humanitas Publishing House, Bucharest, 1995,p. 100.

greater expressiveness, the picture of our life, so simple and rich. Greater are the tasks established by the Party's Second Congress (...) these tasks enliven the workers, peasants and intellectuals of our homeland, and for us the writers are inexhaustible and bright sources of inspiration. " [23]

Evaluate by professional categories, thespians, writers, directors, critics, actors and the public reveal the interventions and norms imposed by the regime in the Romanian People's Republic considered by its supporters, affected by bovarism, a "free country" that astonished "a miracle, and the eyes of the enemies, through the encompassing dimensions of the renewals they represent" [24] carried out in sustained, unstoppable rhythm. After the first congress of the Romanian writers, Socialist Galatea are increasingly emerging under the work of these custom sculptors, converted under threat of censorship, relegation, imprisonment or murder, intervening on the marble block after Jdanovist and Leninist sketches.While preserving the "ceremonial ambience, the rhetoric of social behaviors"[25] after the millenary rupture with the sacred, the theater, "in its condition with laic basis"[26], creates a universe that must produce metamorphoses in the public consciousness. The dramaturgy was supposed to be supporting the politicization of literature, "of undifferentiated, gross and paralyzing invasion of the literature of political and ideological slogans"[27], to promote the patriotic-national and international cause; Romania, being part of the communist camp, had the duty to defend it and to constantly strengthen its power. The more the theater assured the growth and consolidation of the Romanian Communism, the more it allowed its strengthening and expansion in the world. The old world had to be subjected to harsh attempts by communism, which constantly provided a superior level of development to the capitalist empires, "disabled in the rhythm of growth of economic development as well as in the scientific, military and human sciences."[28]

The author of dramatic texts was called upon to "correctly" present, the relations between the bourgeois retrograde forces and the expansive socialist forces, "to participate in the world as an addition to the executioner"[29]. He was not allowed to change the gravity of the innovative element representing reality in favor of the bourgeois, for he would have distanced himself from the reality that had won this advantage, and the dramaturgy had to faithfully render it. "For it does not shed the dark and diseased corner of our life, but on the contrary, a huge selection of light, health, optimism, founding energy, represents and characterizes it (reality)."[30] Between the communist ideology and the bourgeois ideology there can be no reconciliation, the dramatic author being called to illustrate firmly and clearly the superiority of socialist thinking.

The author, "claiming his contact with reality as the supreme blazon of nobility"[31], had to preserve his aspirations without becoming a tributary to sterile idyllic, for it was built by battle. The human sacrifice must not be forgotten so that socialism can be seen in such a

[23] *Resolution of the Congress of Writers of R. P. R.* in the Theater, Aug. 1956, p. 7.
[24] *The High School of Communist Character*, in the Theater, Aug. 1963, p. 1.
[25] Runcan, Miruna, *The Censorship Theater* in Echinox notebooks , Dacia Publishing House, Cluj-Napoca, 2003, vol. 4, p. 183.
[26] Runcan, Miruna, *The Censorship Theater* in Echinox notebooks , Dacia Publishing House, Cluj-Napoca, 2003, vol. 4, p. 184.
[27] Nițescu, M., *Under the sign of proletculture. Dialectics of Power*, Humanitas Publishing House, Bucharest, 1995,p. 142.
[28] *The High School of Communist Character*, in the Theater, Aug. 1963, p. 3.
[29] Cernat, Paul, *Explorations in Romanian Communism*, Polirom Publishing House, Iasi, 2004, vol. I., p. 128.
[30] Tornea, Florin, *Lenin and Patos of Promoting the New*, in the Theater, apr. 1963, p. 6.
[31] Cernat, Paul, *Explorations in Romanian Communism*, Polirom Publishing House, Iasi, 2004, vol. I., p. 127.

solid structure of capitalism, and the authors have the honor of paying an homage to them, not to risk becoming, as Lenin said about those who are on the side of the old, "custodians of capitalism"[32]. The authors must be definitely communists in expressing their views on the bourgeois ballast, revolutionary vehement of the elements of capitalist evil, for otherwise they would seem like " scribes " willing to tolerate them. The dramatists are attracted to become partisans of the Communists through the major roles they are offered: to preserve ideological "purity", having the obligation to check whether the novelty discovered or initiated by people is communist, to criticize the reality, to expose the exploitation and the ideological and ethical remnants of the past, to capture the reality that is being built under their eyes with a new attitude towards work, public goods and social duties, new relationships of mutual help among those who work, with that higher consciousness of workers, with proletarians who have the power to identify themselves with the general interest. To avoid the embarrassment inherent in any beginning, Lenin recommends ignoring "aesthetic precariousness"[33] for educating the masses, inspiring authors from the most open environments to new environments, factories and agriculture who needs publicity, public criticism.

Five years after the first Congress of Writers, at the Country Conference of Writers, Gheorghe Gheorghiu-Dej appreciated the Romanian dramaturgy for the strong connection with reality, for the high artistic and ideological demands, adding to the elderly generation, young playwrights who study. From appreciation, the leader goes to advice for writers: "Works of art to make their way to the hearts of men, confronting their time, cannot be written on the run, but are the result of deep knowledge, long study of realities, sustained artistic effort, wrought labor, penetrated by modesty and exigency over the fruits of his toil."[34]

The Romanian directors, also caught in the "school of pretense, of an incessant mystical-party training"[35], confronted with the new plays, are provided with setting strategies already verified in the communist space by notorious Erwin Piscator and Stanislavski.

Florin Tornea encouraged the acquisition of Piscator's new directorial vision, regarded as a total theater that addresses the real issues of the community, documentary and political, consequently, where the idea of revolt against norm, illegalities that bring dysfunctions was predominant. This theater is practiced lucidly, aware that it can influence the superior political structures. Individual and imaginary are categories that retreat ashamed of their own frivolity from this theatrical mechanism that turns into a court where the searching and speaking of truth counts, not the aesthetic form. Looking over time, even a defender of the socialist theater, Florin Tornea, in 1966, appreciated that Piscator's theater "had the imprint of a didactic rigidity and a vulgarizing simplism in the understanding of the themes which concerned and the fears that annoyed the mankind of those years; themes and fears that were primarily the object of his repertoire: the causes, promoters and profiteers of social injustice, the face and the subtleties of capitalist exploitation and imperialism, the real rise of the imperialist wars, the necessity and possibility, the laws and paths that can cause society to change. .. "[36]

[32]Tornea, Florin, *Lenin and Patos of Promoting the New*, in the Theater, apr. 1963, p. 7.
[33] Cernat, Paul, *Explorations in Romanian Communism*, Polirom Publishing House, Iasi, 2004, vol. I., p. 127.
[34]*Comrade Gheorghe Gheorghiu-Dej's speech at the Writers' Country Conference*, in the Theater, feb., 1962, p.1
[35]Nițescu, M., *Under the sign of proletculture. Dialectics of Power,* Humanitas Publishing House, Bucharest, 1995,p. 369
[36]Tornea, Florin, *Piscator - The documentary theater, the political theater,* in the Theater, jun., 1966, p. 44.

Piscator was engaging, through political theater, against ordinary art, entertainment, bourgeois, on the side of the workers' class and the Communist Party. So powerful his program was that, in his incursion into the US, at the "Dramatic Work-shop," he also influenced Arthur Miller.

Another role model director recommended by the Communists to the Romanian playwrights was Stanislavski, whose main directions are found in the article of the journal *Theater, Stanislavski's Ethical Idea by A. Matkin.* According to him, art has to come out of the bourgeoisie's tutelage and synchronize with social innovations. The power offered by theater is enormous, becoming a means of fighting the war, of embellishing the world and of influencing world politics. In the face of such potential that could improve community life, Stanislavski was dominated by a strong sense of responsibility. The avoidance of the present was perceived as an artistic lie. He thought that "only the immoral people hide from their time, maintaining themselves" above the clutter"[37]. Stanslavski asks the actor not to play a double role - backstage, a small bourgeois, and the socialist on stage, because he risks being fake. Stanislavski is flying the banner of ethical theater in which the actor is denied his pride, tricks, the ham actor spirit.

The process of converting Romanian directors to the new texts and the new political interventions should be monitored, as malfunctions could occur, as Mihai Raicu finds in the article in the journal *Theater, How do we work with the dramatic authors*.[38]Authors and directors are called to collaborate to serve ideology and viewers. It is noted in 1958 that the writer was asked for new dramaturgy, but did not keep a lively dialogue with him. The writers were given advice and ... that is it. "The freedom" of the dramatic writer has slowed down the theatrical progress, with few pieces really meeting the spectator's demands, as socialist criticism imagined. Collaboration with the writers was done only by theater and leadership offices as a bureaucratic work. As a model of the close and effective communication between writers, directors and actors, Mihai Raicu reminds the notorious day-to-night meetings on the plays which were developed between Stanislavski, Nemirovici-Dancenko, Kacialov, Leonidov, Hmelev from M.A.T.H. and Cehov with Gorki. The Romanian theater did not know a relationship of the same quality as the ones identified in the Russian theater. Dramaturgists must be treated as familiar to theaters, as steadfast interns who create as they collaborate with theater people.

The admiration for foreign dramaturgy was not followed by the effort to implement it correctly - Vishnevski, Pogodin, Stanislavski, Brecht were little identified in the Romanian dramaturgy at that time, because "the emancipation" of the theater was quite slow, with unfortunate situations, with stalemate. The authentic consultations between the authors and the people of the theater that ended with success were few, as was Laurentiu Fulga when the play "The last message" was mounted.

Between these fronts, the party and the people serving the theater are set up by the official system as an effective conductor for the implementation of socialism, the literary critic. His role was major, demanding vigilance and the courage to sanction artistic approaches that were diluted or contradictory to ideology. The world of writers understood that, besides the people from the proletarian culture who would be cruel to them, they would be added those with whom they were culturally bound, being forced to sanction their "brothers". The tension was created not only between the two obviously opposing sides, but was insidious, like a Trojan horse, even in the heart of literary life, to kill the solidarity and

[37]Maţkin, A., *Stanislavski's ethical idea* in the Theater, Jan., 1963, p. 49.
[38] Raicu, Mihai, *How do we work with drama writers* in the Theater, dec., 1958, p. 45.

power of the great organism that at that time was the Romanian literature. The Writers' Congress, dissimulating the collaboration, announced the troubled future of the Romanian literary life in which they would be born, where the faith in morality and value will be more precarious, we Judah: "Our critics have a duty to promote a combative critique of studying with love and analyzing in principle, much more carefully, the literary works that appeared, to firmly support everything that is new and advanced in them, to discover and firmly fight the tendencies to conceal the shortcomings of literary creation in terms of the content of artistic ideas and craftsmanship."[39] How close the two camps are in speeches, although sincerity is lacking in that of writers, demonstrates the next cut in the opening message of the Central Committee : "Our literature needs a combative critique to analyze in the spirit of the party the literary works that have appeared, to firmly support everything new and advanced, to discover and firmly combat the tendencies of overlooking the shortcomings of some books in terms of their content of ideas and the level of artistic craftsmanship."[40]
Socialist criticism is strengthened as a powerful organism by some adhesions entirely devoted to refractory variations in the artistic alternatives of the moment, inflexible in relation to the possible escapes of some people in the theater of the imposed decor, lacking the sense of tacit complicity with those who did not share the same ideological opinion. Direct and public sanctions, the threat of lack of amendment after warning, are the means often used by critics for regulating dramatic life. The quantitative and qualitative monitoring continued, the pursuit of the particular and general evolution was highly appreciated by the critics of the moment, having the certainty of blocking all channels of escaping the people of the theater, forcing them to "collaborate".

The new plays are evaluated from the point of view of adherence to the socialist ideology, in the sense that only this respected coordinate brings value and lastingness to the play. Only the permanent invocation of socialism as a complex system created to save the new man from any conflict and capitalist trap must give particular attention to this dramaturgy. The plays are called down on the creation of unbelievable scenes with a tendency towards sensationalism. The place of the man of art, the intellectual, is alongside the proletarian, stating the superiority of the proletarian being credited with the historical role of removing capitalism. The recommendation for theater plays was that introspections were diminished, increasing the proportion of narrative sequences to make it easy and enjoyable for the proletarian public to follow them. The authors are called down on the symbolic treatment because there is a risk of confusing interpretations, but there are cases when writers are accused of schematism, asking them to descend into the psychology of the characters to highlight their superiority and exemplary thinking.

The tone of socialist criticism was radical, imperative, leaving no place of ambiguity for writers who could not write about the Soviet camp, the struggle against capitalist imperialism, optimism in the proletarian, etc. The songs that did not approach these aspects were rejected from the life of the theater. The sins featured in the plays that were not liked by the socialists: the blurring, the artificiality of the conflicts, the false light they throw on the party, the thorough ignorance of our lives and realities. Such pieces, ideologically wrong, prove to be weak, "unconvincing."[41] Critics inventor disappointed that for the 1959 season, some playwrights had not created any "original" piece, others created texts with ideological deviations which could not enter theaters, and others were artistically weak.

[39]*Resolution of the Congress of Writers* of R. P. R. in the Theater, Aug. 1956, p. 8.
[40]*The Congress of the Writers of R. P. R.* in the Theater, Aug., 1956., p. 5.
[41]Florea, Virgil, *About the Immediate Situation and Tasks in the Field of Dramaturgy*, in the Theater, Dec., 1958, p. 5.

Through official statements, criticism, to create misgivings among playwrights and increase adherence, it was announced that many are working with great pleasure: "From the discussions we have had with some writers lately, we have yet been convinced by their desire and determination to address in the plays the most important themes of our reality, to mirror the present life in its most characteristic traits."[42]

The very leader of the country, Gheorghe Ghiorghiu Dej, intervenes with dramaturgy directives, allowing a lethal intrusion. It was the idea that the people are waiting for the new world that is being built or for its future shapes, its image as the free creator of his destiny for the first time in history: "The new, thirsty for the beautiful, demands that the creators make their works to a high level of craftsmanship, as it deserves by the themes they are given."[43] The writers were called upon to overcome the schematics of the plays of adherence or non-adherence and to include issues related to the difficulties inherent in the beginning and the solutions found to ensure progress.

The criticism artificially stimulated the creativity of the writers, stating that the post-war viewer is avid of communist theater: "Spectators always demand new and new pieces to stimulate their imagination, to emulate them, to exalt them for new ideas and to mobilize them for the realization of new and bold actions on the road to building socialism. New pieces are necessary for our theater as air and water, they are needed as a spiritual food for spectators. And it's not about any kind of plays, it's about simmering the revolutionary pathos of our day."[44]

The actor was mimicking, in order to play the socialists' game, at that time, the state of wandering in the labyrinth of art, the loss of aesthetic taste. In addition to talent, the actor must have had a high intellectual background, unite with the thinker who cultivates the general ideas of philosophy, aesthetics, politics, history, with the critic who has a sense of beauty. Actor's art has to remain a lot in the spectator's consciousness, and for this success he has to act complexly. But, essentially, the actor, the socialists say, is no longer alone in his search, dilettantism has been replaced by scientific methods by which theory interlocks with practice. "The actor's theoretical education will start from the study of Marxist-Leninist teaching. (...) the road an actor goes to achieve a powerful and valuable achievement of a role, the way he goes to interpret it, with the means specific to his art, the essence of reality, is nothing but observance the precise definitions that Lenin gave to the process of creation: <<From living contemplation to abstract thinking and from it to practice - this is the dialectical way of knowing the truth, knowing the objective reality.>>"[45]

It was not hard to be a good actor when the Socialists, they said, had found solutions to various theater problems. The Marxist-Leninist theory intervened to harmonize the relationships between the actor and the director, the acting-actor and the creative-actor, the transfer of the unity between the physical nature (the outer technique) and the psychic (the inner technique), the connection between what is general with what is particular. The socialists eradicated the improvisation in the Romanian theater through Stanislavski's methods that brought scientific methods, which became the ideal way of applying socialist realism.

[42]Florea, Virgil, *About the Immediate Situation and Tasks in the Field of Dramaturgy*, in the Theater, Dec., 1958, p. 5.
[43]Florea, Virgil, *About the Immediate Situation and Tasks in the Field of Dramaturgy*, in the Theater, Dec., 1958, p. 5.
[44]Florea, Virgil, *About the Immediate Situation and Tasks in the Field of Dramaturgy*, in the Theater, Dec., 1958, p. 6.
[45]Vraca, George, *The Actor and his Art*, in the Theater, Oct.. 1956, p. 7.

Ironically, the truth was the target of Stanislavski's dramaturgy and socialist realism. The actor asks for truth in interpretation, to achieve the performance of living what he does not just imitate. The actor, also taken in sight of the socialists, is accused of everything that is theatrical, superficial, of craftsmanship, but of self-representation, crushing the role. If the Romanian actor was hesitantly honest or just playing the difficulty of applying the demands of socialism, criticism was bound to offer examples of Russian theatrical life where actors showed a rare devotion on stage. Within the Academic Art Theater, "Maxim Gorki" of Moscow, which functioned as a permanently controlled organism of doctrine, the actor B.A. Smirnov from the play Kremlin's Horology by Nikolai Pogodin had played Lenin's role as the focal point of the play, which was highly written in the text by the writer, and he was also highly plyed by the actor. The author of the study in The Theater magazine[46] appreciates that, for the rhythm of Lenin's replies, Pogodin may have studied combat and scientific studies. Actor Smirnov is given as an example for creating a Lenin of peace, an intimate of ordinary people, close to reality, but also in touch with his political dream, being the hero of work and love for people.

The actor is asked to produce a transfer of ideas from the show to the spectators. The public must be formed in the sense that the content is needed to bring it closer to dramaturgy life, including through the press. The viewer's preference for a certain type of theater should not be forgotten and should be found in the repertoire of theaters. Even if the theater wants to evolve at a fast rate, it must give the public time to assimilate the new. Dina Cocea confessed that she was sometimes watching the hall, not the scene, and was delighted by the interested audience to the new dramaturgy, "refractory to everything that contradicts his thirst for truth, to all that is uninteresting, foolish, and therefore unable to excite him."[47] The working theater had to become a new form of dramaturgy without requiring the restriction to the strict necessity of enlightening the public without university degrees, workers and peasants. The workers' theater was called to gain even greater self-awareness because it was addressed to an attentive, excited audience, full of curiosity and avid of culture.

In the spirit of democratic socialism, there is a false dialogue with the public invited to express their wishes about the theater. The Theater magazine had a heading for this purpose that raises suspicions about their authenticity, for it resembles, through lexis and syntactical structures, the articles of critic specialists and authors.

The spectator is the one who shapes the play and the show, he, represented for the first time in the history of mankind was the most important in the temple of drama and this privilege was given by the socialist ideology through its founder, Lenin: "Lenin said that art belongs to the people, having to penetrate through its deepest roots in the masses of the working people, to be in their meaning, beloved and appreciated by them, to unite their feelings, their thoughts and their will. It cannot be a greater gratification for a writer of our times than in the work of the reader, the maker of the new order, to recognize his own life, his thoughts and his aspirations."[48]

The theater was directed to become incendiary, to transform the spectator's state from the moment of watching the play, from simple assistance involving him in stage events, not interested in how to play artistically, but more than that what is happening between the characters, in the plan of their consciousness about decisions about social and political life. Communion with the hall is not a directorial whim, but it must verify and develop the

[46]Sadoveanu, Ion Marin, *Unbelievable Wins*, in the Theater, sept., 1956, p.14
[47]M.I., *Talking to Dina Cocea* in the Theater, apr., 1963, p. 45.
[48]*Comrade Gheorghe Gheorghiu-Dej's speech at the Writers' Country Conference*, in the Theater, feb., 1962.

ideological-citizen component of the spectator. The construction of society through revolutionary attitude by the Communists is brought to the scene and the spectator is a part of it by the demonstration, the excitement and the ideas.

In conclusion, the first decade of The Theatre magazine recorded one of "the most faithful literary cards"[49], the monstrosity with which Communism intervened in the existence of the thespians to convert them, being sterile for the artistic but fruitful ideal for affirmation of mediocrity. Authors, directors, actors, critics, and the public have learned to live in the "pen described by the party politics"[50]. The choir of the playwrights was invited to create songs of glory to chime in the new temple.

BIBLIOGRAPHY

1.Cernat, Paul, *Explorations in Romanian Communism*, Polirom Publishing House, Iasi, 2004, vol. I.
2. Niţescu, M., *Under the sign of proletculture. Dialectics of Power*, Humanitas Publishing House, Bucharest, 1995.
3. Simuţ, Ion, *The Romanian Post-War Literatures*, Transylvania School Publishing House, Cluj-Napoca, 2017.

Echinox notebooks

4. Borbély, Stephen, *McCarthysm*, in Echinox Books, Dacia Publishing House, Cluj-Napoca, 2003, vol. 4.
5. Jacob, Andreea, *Manipulation methods of the crowd and Censorship of Thought*, in Echinox notebooks, Dacia Publishing House, Cluj-Napoca, 2003, vol. 4.
6. Runcan, Miruna, *The Censorship Theater* in Echinox notebooks , Dacia Publishing House, Cluj-Napoca, 2003, vol. 4.

The Theater magazine

7. *The Congress of the Writers of R. P. R.* in the Theater, Aug., 1956.
8. *Resolution of the Congress of Writers of R. P. R.* in the Theater, Aug. 1956.
9. *Comrade Gheorghe Gheorghiu-Dej's speech at the Writers' Country Conference,* in the Theater, feb., 1962.
10. *The High School of Communist Character,* in the Theater, Aug. 1963.
11.Florea, Virgil, *About the Immediate Situation and Tasks in the Field of Dramaturgy*, in the Theater, Dec., 1958.
12.M.I., *Talking to Dina Cocea* in the Theater, apr., 1963.
13.Maţkin, A., *Stanislavski's ethical idea* in the Theater, Jan., 1963.
14. Raicu, Mihai, *How do we work with drama writers* in the Theater, dec., 1958.
15.Sadoveanu, Ion Marin, *Unbelievable Wins*, in the Theater, sept., 1956.
16. Tornea, Florin, *Lenin and Patos of Promoting the New*, in the Theater, apr. 1963.

[49]Niţescu, M., *Under the sign of proletculture. Dialectics of Power*, Humanitas Publishing House, Bucharest, 1995, p. 104.
[50]Simuţ, Ion, *The Romanian Post-War Literatures*, Transylvania School Publishing House, Cluj-Napoca, 2017, p. 107.

17. Tornea, Florin, *Piscator - The documentary theater, the political theater,* in the Theater, jun., 1966.
18. Vraca, George, *The Actor and his Art,* in the Theater, Oct.. 1956.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

HIGHLIGHTS OF THE RECEPTION OF ROMANIAN POSTMODERNISM

Cristina Cornea (Oprean)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: The postmodern current from 1980, with isolated antecedents from the second half of the 1960s, reshaptens the Romanian literature with the Western ones, anticipating and then accompanying through its pluralist philosophy the output from the communist regime and the transition to the present democracy, and the literary and cultural follow-up remains to be identified in the programmatic diversity of postmodernity.
The nineties brought many critical perspectives and especially proclamations of the end of postmodernism, seeing the same triumphant pleasure. The first important debate on this issue in Romania took place in 1986, with the occasion of the emergence of a special number of "Critical Books" dedicated to postmodernism. During this period, an exposition of the evolution of the word postmodernism and its derivatives, which began to circulate in the Romanian cultural press before 1986, was made.

Keywords: postmodernism, progress, generation, interpretation, conscience.

Curentul postmodern de la 1980, cu antecedențe izolate începând din a doua parte a anilor '60, „resincronizează literatura română cu cele occidentale, anticipând și apoi însoțind prin filozofia sa pluralistă ieșirea de sub regimul comunist și trecerea la democrația actuală, iar modelele literare și culturale subsecvente rămân de identificat în diversitatea programatică a postmodernității"[1].

În rândurile care urmează este prezentat spaţiul literar în context românesc, un scurt istoric al circumstanțelor postmodernismului în critica românească de specialitate, precum şi dezbaterile generate de apariția termenului pe teritoriul țării noastre. Deși postmodernismul nu face obiectul acestei lucrări, realizăm că „orice încercare de circumscriere a unui fenomen rămâne incompletă fără disocierea nu numai de precedent, ci și de ceea ce a urmat"[2].

Anii nouăzeci au adus mai multe perspective critice și mai ales proclamații ale sfârșitului postmodernismului, vădind aceeași plăcere triumfătoare. Cea dintâi importantă dezbatere pe această temă în România a avut loc în anul 1986, cu prilejul apariţiei unui număr special al „Caietelor critice" dedicat postmodernismului. O expunere a evoluţiei „cuvântului postmodernism și derivatelor sale care au început să aibă circulație în presa culturală românească"[3] înainte de 1986 a fost realizată de Ion Bogdan Lefter în câteva articole incluse în volumul *Postmodernism. Din dosarul unei "bătălii" culturale*,precum şi în antologia lui Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice* .

Se cuvine să adăugăm că şi Magda Cârneci a redactat un articol în care a abordat această tematică, publicat inițial în revista „România literară", cu titlul *Despre postmodernism în Europa de Est* şi reluat sub diferite titluri în diverse publicaţii. Magda

[1] Ion Bogdan Lefter, *Recapitularea modernității. Pentru o nouă istorie a literaturii române*, Pitești, Editura Paralela 45, 2000, p. 195.
[2] Maria-Ana Tupan, *Discursul modernist*, București, Editura Cartea Românească, 2000, p. 25-26.
[3] Ion Bogdan Lefter, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii" culturale*, Ediția a II-a, adăugită, Pitești, Editura Paralela 45, 2002, p. 18.

Cârneci observă cu subtilitate o situație interesantă şi anume aceea a nuanţei ideologice a termenului în ţările estice. Acesta pare un punct de vedere cu largi perspective de analiză, dar care nu face obiectul lucrării de faţă.

Postmodernismul ne învață că toate practicile culturale au un subtext ideologic care determină condițiile posibilității reale pentru ca ele să produc semnificații. Luând în considerare confuzia și aerul vag asociate cu termenul însuși, postmodernismul este „un fenomen contradictoriu care uzează și abuzează, instalează și apoi subminează înseși conceptele pe care le ia în discuție (...) postmodernismul nu poate fi folosit pur și simplu ca sinonim pentru contemporaneitate și nici nu descrie un femomen cultural cu adevărat internațional, întrucât el este, în primul rând, european și american”[4].

Cea dintâi întrebuinţare a termenului de postmodernism pe teritoriul țării noastre este aceea a lui Andrei Brezeanu, într-un articol din 1974 despre scriitorii postmoderniști americani *Post-modernii americani - o traiectorie spre viitor*[5]. Se notifică faptul că acest articol este publicat într-o vreme în care discuţia despre postmodernism tocmai începuse să ia amploare în Statele Unite. Nu este încă vorba despre un postmodernism românesc, dar Andrei Brezeanu are meritul de a scoate în evidență o nouă realitate a literaturii americane, care, în scurt timp, va lua o amploare internaţională, depăşind chiar sfera literaturii.

Termenul de postmodernism reapare şase ani mai târziu într-o prefaţă *Poemul ca gest* a traducătorului Ștefan Stoenescu la un volum de poeme din Frank O'Hara. Stoenescu realizează şi o schemă tipologică a postmodernismului prin raportare la modernism: „Poetul post-modernist coboară din nou în stradă, gest prin care asumă existenţa în nume propriu, renunţând la armura impersonalităţii. Poemul devine consemnare a însuşi actului prin care existenţa se circumstaziază în poem. Distincţia faţă de modernism este clară: nu avem a face cu cerebrala reflexivitate a actului creator”[6]. După cum scrie Ion Bogdan Lefter, acelaşi Ştefan Stonescu este cel care, în 1983, cu ocazia Colocviilor de critică ale revistei „Transilvania” din Sibiu, realizează o sinteză a dezbaterii asupra postmodernismului în spaţiul cultural american.

Foarte importante sunt contribuţiile „primului scriitor optzecist care a folosit termenul postmodernism”[7], Alexandru Muşina. În 1982, într-un articol din „Astra” (*Poezia - o şansă...*), conceptul evidențiază o realitate a noii poezii româneşti, opusă modelului „ascetic” modernist. Muşina reliefează două direcţii ale acestei noi atitudini poetice româneşti: „o reacţie de sincronizare (nu din spirit de imitaţie, cum insinuează veşnicii conservatori, ci din necesitatea de a exprima o anume sensibilitate şi o viziune specifică şi ca rezultat al evoluţiei poeziei române postbelice) cu această deschidere poetică”[8]. Mușina revine asupra ideii de postmodernism într-o masă rotundă pe tema poeziei de azi: „poeţii generaţiei mele au deplasat centrul de greutate al discursului de pe imaginar şi limbaj, pe existenţa omului obişnuit, pe problemele lui, ale noastre, de zi cu zi. Aici găsesc că există originalitate reală. Nu mai avem de-a face cu poezia modernă aşa cum o defineşte Hugo Friedrich, ci cu o poezie

[4] Linda Hutcheon, *Poetica postmodernismului*, București, Editura Univers, 2002, p. 17.
[5] Andrei Brezeanu, *Post-modernii americani- o traiectorie spre viitor*, în „Secolul 20”, nr. 8 (163), 1974, p. 8.
[6] Ștefan Stoenescu, *Poemul ca gest*, *apud* Ion Bogdan Lefter, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale*, p. 5.
[7] George Bădărău, *Postmodernismul românesc*, Iași, Editura Institutului European, 2007, p. 11.
[8] Alexandru Muşina, *Poezia- o şansă...*, *apud* Ion Bogdan Lefter, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale*, p. 24.

post-modernistă. O ruptură importantă, cred”[9]. Discuţia continuă într-un articol din 1985, autorul relevând tendinţa ludică şi „directeţea complexă a poeziei postmoderne”[10].

Dintre criticii literari recunoscuți, cel care uzitează termenul de postmodernism este Nicolae Manolescu. Într-un articol din 1983 intitulat *Postmodernismul poetic*, Manolescu vorbeşte despre poezia de după 1960 al cărei spirit principal nu este inovator, ci continuator. Manolescu crează o clasificare a poeziei româneşti, dar se pot observa mai multe imprecizii teoretice. Postmodernismul este încadrat împreună cu avangardele într-o categorie a poeziei moderne (deşi modernă este considerată şi poezia simbolistă), iar ceva mai departe postmodernismul este definit prin opoziţie cu modernismul. Criticul revine ulterior adăugând că „termenii înşişi ar trebui revizuiţi”[11]. După cum remarcă Ion Bogdan Lefter, Nicolae Manolescu a mai folosit apoi termenul în câteva cronici.

La rândul său Mircea Cărtărescu apreciază că postmodernismul răspunde la o anchetă despre literatura tinerilor în 1985. Cărtărescu admitea că postmodernismul reprezintă o posibilitate de regenerare a poeziei şi distingea între caracteristicile postmodernismului *textualismul, biografismul* şi *sincronia stilistică*. Tot în 1985, Mihai Dinu Gheorghiu se referă la postmodernism într-un articol din „Convorbiri literare” (*Modernismul la post*). Este analizat cu acest prilej cazul lui Umberto Eco cu referiri la *Numele trandafirului*.

O serie de imprecizii conceptuale pot fi observate în articole semnate de Cristian Livescu (*Post-modernismul textual*, *Spaţiul povestirii*, *Nichita Stănescu – post-modernul*). Livescu utilizează ca sinonim al postmodernismului textual formula de *trans-modernism textualist*. De asemenea, Nichita Stănescu este considerat „cel mai important poet post-modern de până acum în literatura noastră”[12], după ce într-un articol anterior îl clasificase drept modernist.

O atitudine mai clară şi mult mai documentată pare să aibă Monica Spiridon care a realizat o traducere a unui eseu al lui Malcolm Bradbury. Ea definea postmodernismul ca pe „subiectul numărul unu în cultura timpului nostru”[13]. Autoarea a făcut, de asemenea, o prezentare generală a dezbaterilor teoretice cu privire la postmodernism, cu un mare număr de referinţe internaţionale.

Ion Bogdan Lefter îl aminteşte şi pe Eugen Simion în contextul dezbaterilor despre postmodernism, criticul aplicând termenul în caracterizarea poeziei lui Leonid Dimov. Un alt critic (Radu G. Ţeposu) folosea postmodernismul referindu-se la Marin Sorescu. La rândul său Mircea Martin aprecia în *Singura critică* faptul că „poezia vârstei postmoderne: o poezie care vine din cultură, o poezie a poeziei, a atitudinii ludice, ironice nu o dată, şi mai puţin a reveriei şi a dezlănţuirilor metaforice. Aluziile cotidiene şi implicaţiile politice abundă în cuprinsul ei”[14]. Raportându-se la postmodernism, Mircea Iorgulescu îl consideră drept „cel

[9] Alexandru Muşina, *Poezia- o şansă...*, *apud* Ion Bogdan Lefter, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale*, p. 24.
[10] Alexandru Muşina, *Şase „teze” şi o „addenda”*, *apud* Ion Bogdan Lefter, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale*, p. 8-9.
[11] Nicolae Manolescu, *O uşă întredeschisă (Teme 6)*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1986, p. 108.
[12] Cristian Livescu, *Nichita Stănescu – post-modernul*, *apud* Ion Bogdan Lefter, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale*, p. 28.
[13] Monica Spiridon, *Modernisme şi postmodernisme...*, *apud* Ion Bogdan Lefter, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale*, p.28.
[14] Mircea Martin, *Singura critică*, *apud* Ion Bogdan Lefter, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale*, p. 29.

mai recent passe-partout terminologic"[15], iar Livius Ciocârlie îl prezintă ca „demonetizat înainte de a se fi lămurit"[16].

S-au evidențiat prin cele prezentate până acum dificultăţile pe care le-a cunoscut receptarea conceptului în spațiul românesc, înaintea dezbaterilor din „Caiete critice". Termenul de postmodernism nu era încă destul de bine clarificat şi încetăţenit la noi, de unde şi impreciziile în definirea şi utilizarea sa.

După cum s-a precizat deja, un rol definitoriu în evoluţia postmodernismului românesc l-au avut dezbaterile din amplul număr dedicat acestuia în revista „Caiete critice", nr. 1-2/1986. Personalităţi de prim rang ale culturii române au prezentat articole în diverse domenii şi au fost acum traduse în premieră câteva texte fundamentale, aparţinând lui John Barth, Gerald Graff, Jean-François Lyotard, Ihab Hassan şi Guy Scarpetta.

Articolele publicate acolo au rămas un punct de referinţă în critica românească de specialitate. Vom realiza, în continuare, o trecere în revistă a unora dintre ele, încercând să degajăm principalele opinii vehiculate în epocă despre conceptul de postmodernism. În articolul *Fişe pentru analiza unui concept* al lui Ion Bogdan Lefter, în care tânărul autor de atunci încerca să facă o analiză a întrebuinţărilor termenului, se relevă impreciziile şi confuziile care au existat la începuturile circulaţiei postmodernismului în spaţiul românesc.

Un articol interesant a publicat în acel număr al „Caietelor critice" Ioan Buduca (*Undă sau corpuscul*). Autorul consideră că înainte de orice, postmodernismul „este un postulat: să presupunem că există *ceva* care s-ar putea numi postmodernism"[17]. Principiul postmodernismului este considerat a fi unul holografic, iar modelul literar analizat este Borges (pe urmele lui John Barth în *The Literature of Replanishment*). Se ridică problema definirii conceptului, iar autorul se întreabă când vom putea şti într-adevăr ce este postmodernismul. Termenul este definit ca un răspuns al nevoii umane de „o epistemă a spiritului, poate chiar a uneia de tipul undă şi corpuscul"[18].

O atitudine sceptică expune Mircea Mihăieş care, în articolul intitulat *Mai-mult-ca-modernismul*, consideră postmodernismul „un termen ambiguu, greu de ştiut când, unde şi cum trebuie folosit. La o primă vedere el nu este decât unul din nenumăratele *–ism*-e care alcătuiesc, în felul lor, de bine, de rău o insolită istorie a gândirii teoretice a acestui secol"[19]. Autorul crede că dificultăţile în definirea postmodernismului provin din imprecizia termenului de modernism, care acoperă o arie foarte vastă de definire. Înainte de a oferi o definiţie a postmodernismului, Mircea Mihăieş încearcă să răspundă întrebării „*Ce este modernismul?*" Autorul nu îşi propune să ofere concluzii, ci să creeze premise pentru o cercetare ulterioară.

În articolul *Poezie şi psihic (teze despre modernismul şi postmodernismul poeziei)*, Călin Vlasie pune faţă în faţă poezia modernistă şi poezia postmodernistă, pe aceasta din urmă considerând-o drept „momentul actual al poeziei (...) începutul unui viitor obligat să-şi redefinească psihologia, concepţia şi structura"[20]. Poezia ar fi un fel de „psiheism" capabil să

[15] Mircea Iorgulescu, *Autoportret liric,apud* Ion Bogdan Lefter, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii" culturale*, p. 29.
[16] Livius Ciocârlie, *Critica de artă ca „introducere la un mod de a fi"*, apud Ion Bogdan Lefter, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii" culturale*, p. 29.
[17]Ioan Buduca, *Undă sau corpuscul*, *apud* Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă (Generaţia '80 în texte teoretice)*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1999, p. 395.
[18]*Ibidem*, p. 399.
[19]Mircea Mihăieş,*Mai-mult-ca-modernismul*, *apud* Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă (Generaţia '80 în texte teoretice)*, p. 415.
[20] Călin Vlasie, *Poezie şi psihic (teze despre modernismul şi postmodernismul poeziei)*, *apud* Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă (Generaţia '80 în texte teoretice),* p. 194.

realizeze o corespondenţă între disponibilităţile formale şi conţinutul psihologic adecvat noului umanism.

Criticul Radu G. Ţeposu propune, pentru definirea postmodernismului, formula de „romantism întors". El vede în postmodernism tendiţa unei concilieri între romantism (cu ideea acestuia de totalitate) şi modernism (caracterizat de fragmentarism, transcendenţă goală, individualism). Estetismul modernist ar fi astfel grefat pe un fond spiritual împrumutat de la romantici. Autorul remarcă înclinaţia recuperatoare a postmodernismului, eclectismul şi vocaţia întemeietoare a textului[21]. Prin expunerea articolelor din numărul amintit al „Caietelor critice" se poate aprecia faptul că analiza a relevat opinii pro şi contra, unele imprecizii, dar şi unele propuneri pentru definirea conceptului.

Dezbaterile în jurul termenului de postmodernism au continuat şi după 1986, acestea nefiind încheiate nici până acum, deşi sunt voci care apreciază că discuțiile cu pricina ar fi luat sfârşit la începutul anilor 1990. Referințele critice în domeniu sunt în continuă creştere, o dovadă a faptului că discuţia a rămas deschisă. Există opinii care „proclamă actualmente existenţa post-postmodernismului"[22].

După apariţia numărului special din „Caiete critice" dedicat postmodernismului, numeroase alte reviste au continuat discuţia, nu însă la aceleaşi proporţii, simţindu-se nevoia unor clarificări şi completări. Un sugestiv exemplu este cazul lui Ştefan Borbely în articolul *Postmodernismul – un model (cultural) oportun?*, publicat în 1987. Autorul face o trecere în revistă a conceptului pe plan internaţional, amintind nume ca Gerald Graff, Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Ihab Hassan. Dintre români sunt amintiți Andrei Pleşu, Eugen Simion, Monica Spiridon, Ştefan Stoenescu. De asemenea, sunt menţionate trăsături ale postmodernismului precum „întoarcerea autorului, pluriperspectiva, o alunecare spre psihologie în detrimentul raţiunii, pluralismul tolerant, democratismul concesiv, eclectismul"[23].

Remarcăm atitudinea lui Alexandru Muşina în articolul *Postmodernismul, o frumoasă poveste*, publicat în 1988, deşi este scris în 1986. Tonul folosit este unul ironic. Scriitorul critică graba românească de a folosi un termen precum acela de postmodernism fără o anumită fundamentare. În acea perioadă traducerile textelor fundamentale ale autorilor occidentali în domeniu erau inexistente, cu excepţia unor fragmente apărute sporadic prin reviste. Mușina consideră injuste categorizările realizate cu ajutorul acestui termen de către critici precum Nicolae Manolescu, Eugen Simion sau Radu G. Ţeposu. Autorul nu este de acord cu afirmaţiile că „toată poezia contemporană ar fi postmodernistă (Nicolae Manolescu), iar Marin Sorescu este un autor postmodern (Radu G. Ţeposu) sau cu lectura postmodernă a lui Leonid Dimov (Eugen Simion)"[24].

Dezbaterile pe tema postmodernismului au continuat şi după 1989. S-au tradus opere fundamentale din autori precum Jean-François Lyotard, Gianni Vattimo, Francis Fukuyama, Linda Hutcheon şi alţii. Articole sonore au fost publicate într-un număr al revistei „Euresis" dedicat postmodernismului în cultura română[25]. Dintre autorii români care au investigat

[21] Radu G. Ţeposu, *Un romantism întors*, *apud* Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă (Generaţia '80 în texte teoretice)*, p. 409-414.
[22]Mihaela Constantinescu, *Post/postmodernismul.Cultura divertismentului*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2001, p. 18.
[23] Ştefan Borbely, *Postmodernismul – un model cultural oportun?*,*apud* Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă (Generaţia '80 în texte teoretice)*, p. 389-392.
[24] Alexandru Muşina, *Postmodernismul, o frumoasă poveste*, *apud* Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă (Generaţia '80 în texte teoretice)*, p. 428.
[25]vezi „Euresis, cahiers roumains d'etudes litteraires", *Le postmodernisme dans la culture roumaine*, nr. 1-2/1995.

fenomenul postmodernist amintim pe Liviu Petrescu (*Poetica postmodernismului*), Mircea Cărtărescu (*Postmodernismul românesc*), Magda Cârneci (*Arta anilor '80. Texte despre postmodernism*), Ion Bogdan Lefter (*Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii" culturale*), Gheorghe Perian (*Scriitori români postmoderni*), Dan Eugen Raţiu (*Disputa modernism - postmodernism*), Adrian Dinu Rachieru (*Elitism şi postmodernism. Postmodernismul românesc şi circulaţia elitelor*), Mihaela Ursa (*Optzecismul şi promisiunile postmodernismului*) şi lista ar putea continua.

Ne adresăm întrebarea în ce măsură postmodernismul continuă să rămână o trăsătură definitorie pentru cultura de azi, referindu-ne, în special, la domeniul literar, unde cunoaştem cea mai largă circulaţie). Într-un articol publicat în anul 2001, în revista „Euphorion", Cornel Moraru arunca o privire retrospectivă asupra prozei româneşti din deceniul trecut şi remarca „acelaşi mozaic de tendinţe postmoderne"[26].

Postmodernismul zilelor noastre este unul lipsit de încărcătura ideologic-subversivă a anilor 1980. El a devenit un termen destul de răspândit în jargonul publicistic, un fel de „chapeau" sub care intră realităţi diverse şi în acelaşi timp un punct al doritei noastre „alinieri" la standardele occidentale, dar care „a intrat într-un oarecare declin pe la mijlocul anilor '80"[27].

BIBLIOGRAPHY

Anghel Irimia, Mihaela, Dialoguri postmoderne, București, Editura Fundației Culturale Române, 1999.
Brezeanu, Andrei, Post-modernii americani- o traiectorie spre viitor, în „Secolul 20", nr. 8 (163), 1974.
Bădărău, George, Postmodernismul românesc, Iași, Editura Institutului European, 2007.
Cărtărescu, Mircea, Postmodernismul românesc, postfață de Paul Cornea, București, Editura Humanitas, 1999.
Ciocârlie, Livius, Critica de artă ca "introducere la un mod de a fi", în "România literară", nr. 41/1986.
Constantinescu, Mihaela, Post/postmodernismul. Cultura divertismentului, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2001.
Crăciun, Gheorghe Competiţia continuă (Generaţia '80 în texte teoretice), Editura Paralela 45, Piteşti, 1999.
Iorgulescu, Mircea, Autoportret liric, în "România literară", nr. 37/ 1986.
Hutcheon, Linda, Poetica postmodernismului, București, Editura Univers, 2002.
Lefter, Ion Bogdan, Recapitularea modernității. Pentru o nouă istorie a literaturii române, Pitești, Editura Paralela 45, 2000.
Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii" culturale, Ediția a II-a, adăugită, Pitești, Editura Paralela 45, 2002.
Livescu, Cristian, Nichita Stănescu – post-modernul, în „Ateneu", nr. 3/ 1986.
Manolescu, Nicolae, O uşă întredeschisă (Teme 6), Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1986.
Martin, Mircea, Singura critică, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986.
Muşina, Alexandru, Poezia- o şansă..., în „Astra", nr. 1/1982.
Muşina, Alexandru, Unde se află poezia?, Târgu-Mureş, Editura Arhipelag, 1996.

[26]Cornel Moraru, *Recuperări în proza ultimului deceniu*, în „Euphorion", nr. 1-2/2001, p. 4.
[27] Mihaela Anghel Irimia, *Dialoguri postmoderne,* București,Editura Fundației Culturale Române, 1999, p. 326.

Puia Dumitrescu, Daniel, O istorie a cenaclului de luni, București, Editura Cartea Românească, 2015.
Spiridon, Monica, Modernisme şi postmodernisme..., în „România literară”, nr. 47/1985.
Simion, Eugen Scriitori români de azi, IV, București, Editura Cartea Românească, 1989.
Stoenescu, Ştefan, Poemul ca gest, prefaţă la Frank O’Hara, Meditaţii în imponderabil, Bucureşti, Editura Univers, 1980.
Tupan, Maria-Ana Discursul modernist, București, Editura Cartea Românescă, 2000.
Ţeposu, Radu G., Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă, Bucureşti, Editura Eminescu, 1993.
Ursa, Mihaela Optzecismul şi promisiunile postmodernismului, Piteşti, Editura Paralela 45, 1999.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

AFRICAN PHILOSOPHY, BETWEEN MISREPRESENTATION AND RE-ASSESSMENT

Daniela-Irina Darie

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: In approaching African philosophy one must answer the question of the identity of a philosophical frame, read within the modern discourse. Is the modern scholar referring to a perceptual or to a conceptual view of the world, as Claude Lévi-Strauss questioned, or are we the witnesses of an entirely new means of defining the reality and its ultimate assertion – human destiny? And in what way could the African thought reconcile its individuality in a world in which science defines who we are, what we think, right or wrong, magic and reality. Many researchers tried - and few succeeded – to create a Western frame for defining, translating and equating the core elements of African philosophy and, most relevant, the avenues on which such elements could be integrated in the universal philosophical system to which the Western philosophy strives. The nature of the society, as historical anthropology shows and P.H. Coetzee systematizes, plays an important role in crystalizing and shaping the higher constructs such as God, life and death, destiny, the meaning of existence, and so on. We aim to analyze various approaches and conclusions in the literature dedicated to African philosophy against the background of the renewed interest in highlighting the processes endured by the African psyche, especially as a result of the contact with the colonial oppression. The position of the African thought between négritude and the hybrid created by the Western influence alternates between questioning its existence and aggressively promoting it. Alienation, hybridization, syncretism, all are internalized instances of the attempt of African thought to identify itself as unique and, at the same time, as a result of a conjecture of phenomena. Our analysis will center on the complex edifice in which African thought may meet the Western one, without being annihilated, contorted or misrepresented.

Keywords:African philosophy, historical anthropology, human condition, négritude, philosophical hybrid

In trying to identify and outline landmarks of the African philosophy, one must first of all contradict the long-held belief that such a philosophy does not exist. Africans are considered to live in an essentially symbolic and ritualized world, expressing their beliefs and values through symbols and rituals. Such a definition excludes from the start their capacity of expressing a coherent discourse, other than myths and proverbs. This lack of articulation is perceived as an obstacle in establishing a scientific philosophy (in the Western sense). If we take into consideration the fact that many Western philosophers embrace the concept of the philosophy as a universal system, and that the mapping differentiation functions on "historical contingencies, not essential differences"[1], it becomes increasingly difficult to ascertain in a scientific way the uniqueness of the African philosophy. Much simpler is for modern Western philosophers to claim the thinking frame of the African as imagery for translating a magic realm. We shouldn't dismiss the reality of such a philosophy only because it does not mold in our patterns of conceiving the world. What is unfamiliar is not necessarily without merit.

[1] Bruce B. Janz, *Philosophy in an African Place*, New York: Rowman &Littlefield Publishers Inc., 2009, p. 46.

In its essence, philosophy serves at facilitating the approaching of the unknown without preconceptions, the acceptance of another order of things which could be translated in a unique system. The claim that a new philosophy in order to be accepted as such, must assume the scientific coldness of the Western thought excludes from the start any system not based on rationality or based on an internalization of aspects strange to the Western world.

Among the African philosophers who maintain – and demonstrate – that African philosophy exists we could mention Odera Oruka, Pauli Hountondji, Kwasi Wiredu, and Peter Bodunrin.

Considered the first scientist to shape an order of African philosophy, H. Odera Oruka construed the background on which all the subsequent attempts at understanding the African thought are based.

In *Four Trends inCurrent African Philosophy*, a study presented at William Amo Symposium (Accra, July 1978), Oruka identified four trends in Africa philosophy: ethnophilosophy, philosophic sagacity, nationalist-ideological philosophy, and professional philosophy.

Ethnophilosophy is the concept used by Hountondji in referring to the endeavors of anthropologists, sociologists, ethnographers and philosophers who consider that the African folklore, folk-wisdom and myths constitute the real African philosophy[2]. Hpuntondji's conclusion was that sage philosophy is an important research avenue for underlining what constitutes the real African philosophy and that African philosophy is much more than a simple folk wisdom[3]. The sage philosophy, based on the research by Hallen and Sodipo in Nigeria (in the mid-1970s) and the works of Odera Oruka, includes "critical aspects of certain oral traditions as well as some artistic and literary works of Africans"[4]. Still, in his view, the African sage is "in need of the mediating influence of the professional researcher"[5] to become the exponent of a scientific endeavor but he is in the end the potential of a philosopher. Because, as Oruka underlines:

> "A wise person is he who knows the world belongs to three people, God, man, and woman; and he is one who takes the past, present, and future into account when making judgment. But (…) such a person enlightens people by what he/she says. He is also one free from internal and external «hungers»."

And, because this is, as Janz acknowledges, an objective criterion, it applies to the African philosopher as well as the Western one. This could constitute one way of approaching the African mind through the understanding of the Western one.

Not rarely, Africa has been objectified in analysis and deprived of its subjective manifestations, and as an object, it has been considered incapable of voicing its inner constructs from which a philosophy to be derived. And because the philosopher is an intellectual, we must point out, together with Janz, that some Western researchers do not consider the African intellectuals real intellectuals, until they gain the mastery of the Western tools of a philosophical study.

---

[2]Cf. PO Bodunrin, *The Question of African Philosophy,* in Philosophy, vol. 56, April 1981, pp. 161-179, http://journals.cambridge.org/PHI

[3] H. Odera Oruka (ed.), *Sage Philosophy: Indigenous Thinkers and Modern Debate on African Philosophy*, Nairobi, Kenya: African Centre for Technology Studies, 1991, quoted in Bruce B. Janz, *op. cit.*

[4] Richard H. Bell, *Understanding African Philosophy. A Cross-Cultural Approach to Classical and Contemporary Issues*, New York and London: Routledge, 2002, p. 22.

[5] H. Odera Oruka, *op. cit.*

Also, Janz speaks about the "practicality" of philosophy in Africa and cautions that though most of the African philosophers consider that their philosophy should attend to some practical aspects of the African life – such as mediating the formation of ethics - such a philosophy must at the same time go beyond serving the simple duties of a community in order to attempt answers to questions of a more intellectual substance, closer to the Western model.

On the level of practicality, we should mention Ngugi wa Thiong's's approach to practicality, as quoted by Janz:

> Practice is both the starting point and the testing ground of our conceptualization of the world. What is needed is not so much the recovery of practical philosophy as the recovery of the philosophy of practice[6].

No conceptualization of the world should remain at a theoretical level, in other words, a philosophy, including the African one, says Ngugi, must serve as a scientific frame for bettering the society it applies to and speaks of.

Regarding the philosophic sagacity, we must speak of the rejection of the holistic approach proposed by ethnophilosophy in order to turn to the sages of a certain society, "critical independent thinkers who guide their thought and judgments by the power of reason and inborn insight"[7], thus excluding literacy as a precondition for practicing philosophy.

The nationalist-ideological philosophy, theorized, among others, through the works of Leopold Senghor, attempts at developing a political theory, representative for Africa, based on African socialism and familyhood, with a continuous appeal to the authentic African humanism.

The four trends, professional philosophy, refers to the scientific background of the African philosophers, rejecting the premises of ethnophilosophy and embracing the universality of the concept of philosophy. Any commitment to the various philosophical systems, metaphysics, logic, history and so on, if it's pursued by an African, it becomes African philosophy.

The aforementioned directions refer to two horizons in pursuing of which African philosophy could be considered authentic philosophy. These horizons have been analyzed in the history of African philosophy, both of them answering to major questions in the development of African thinking: the animistic world view or the universalistic strain and the pluralistic nature of ethnophilosophy[8], which includes the négritude movement.

The concept of négritude is generally understood by contemporary African thought as "a form of universalistic ethnophilosophy"[9], with which it served in formation of African identity during the independence struggle. Proposed by a group of students – Africans and Afro-Caribbeans / in the early to mid-1930s in the Latin Quarter in Paris, this African movement is seen by some researchers as embodied by African nationalists in Paris and French West Indies[10]. Their inspirational roots stay with the Harlem Renaissance – W.E.B.

[6] Ngugi wa Thiong's, *The Universality of Local Knowledge* in „Moving the Centre; The Struggle for Cultural Freedom", Nairobi, Kenya: East Africa Educational Publishers, 1993.
[7]Paulin Hountondji,"Le Mythe de la Philosophie Spontanée", in *Cahiers Philosophiquess Africains*,No.I (Lubumbashi, 1972), quoted in PO Bodunrin, *op. cit.*, p. 161.
[8]Cf. Richard H. Bell, *op. cit.*, p. 23.
[9]Idem, p. 26.
[10] Idem, p. 24.

Du Bois, Langston Hughes, Claude McKay, Countee Cullen, Sterling Hayden, Paul Vesey and James Weldon Johnson.

Négritude and ethnophilosphy both strived to identify the shared cultural features determining what it meant to be African. The leader of the négritude movement was Léopold Senghor who maintained that "the particularity of the African racial and cultural consciousness contributes to the idea of its singular cultural identity"[11].

Three elements were identified by Senghor as markers of the African aesthetics: "the symbolic image; the melody of forms and movements, sounds and colors; and the rhythm of asymmetrical parallelisms"[12].

Négritude, according to Senghor, aimed at shaping "a new world of harmony and equilibrium, a world where each continent, each race, each nation and, above all, each culture would contribute its own irreplaceable virtues"[13]. But, as Bell underlines, Senghor's vision argues for a "collective African consciousness", in which the various cultures of the African continent would blend. In such a process, the originality and individuality of each African nation would be lost, and while speaking of a new philosophical proposal, "the intuitive or romantic counterpoint to the West's sterile rationalism and scientific, material society"[14], it would mitigate the complexity of the African fabric.

Notwithstanding its significance in the fight for the recovery of the African individuality and its independence, constituting a platform on which the qualities of the freed would be herald, once the black continent regained its liberty, négritude became "an abysmal angst of low achievement"[15]. The Africans were seduced, as Soyinka comments, by the search for Africanness, as something differentiating – and estranging them – from the world, a difference which would have quickly brought the segregation of the African mind. As Soyinka remarks, its aggressive-defensive role resembled the cry of the "black man [with] nothing between his ears…"[16], and Hountondji considers it to be "a byproduct of underdevelopment, a consequence (…) of cultural amnesia"[17]. A major figure in contemporary African philosophy, Hountondji condemns the misrepresentation of the African system of thought as placing an unwarranted emphasis on tradition and a minimal one on scientific argumentation and criticism. As Hallen underlines, such an approach would excuse African philosophy "from having critical, reflective, rational, scientific and progressive content produced by individual thinkers in any significantly cross-culturally comparative sense"[18].

As a reaction to the limits of négritude, the rejection of ethnophilosophy triggered the birth of a universalistic approach, a closeness to the Western philosophical tradition inherited from the ancient Greek world. We are referring, together with Bell to critical or scientific philosophy, whose advocates were PO Bodunrin, Kwasi Wiredu and Odera Oruka. The criticism advocated by Bodunrin aims at challenging the traditions and the folk cultural behavior, in order to construct a philosophical system which must be a "rational, impartial,

[11] Idem, p. 25.
[12] Léopold Senghor, *The Revolution of 1889 and Frobenius*, p. 78, quoted in Richard.H. Bell, *op. cit.*, p. 25.
[13] Léopold Senghor, *op. cit.,* p. 88, quoted in Richard.H. Bell, *op. cit.*, p. 25.
[14] Richard H. Bell, *op. cit.*, p. 25.
[15] Wole Soyinka, *Myth, Literature and the African Wolrd*, Cambridge: Cambridge University Press, 1976, pp. 125/136
[16] *Ibidem.*
[17] Pauline J. Hountondji, *African Philosophy: Myth and Reality*, 2nd edition. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996, p. xxiv, quoted in Richard H. Bell, *op. cit.*, p. 26.
[18] Barry Hallen, "Contemporary Anglophone African Philosophy: A Survey", in Kwasi Wiredu (ed.), *A Companion to African Philosophy*, Malden, MA: Blackwell Publishing Ltd., 2004, p. 141.

and articulate appraisal"[19] of the world. With a broader vision, Kwasi Wiredu envisions a philosopher who combines Eastern and Western philosophical approaches and mediates them with "those gained from our own indigenous philosophical resources"[20] to create a working frame for the specific conditions of the African world.

Such a frame, as Wiredu implies, must *not* compare African traditional thought with Western thought. Whereas the Western science of mind is based on objectivity as the observation of phenomena and their quantification in structures well known and proven, the African world is populated by experiences in close relation with nature, supernatural and gods, in other words, with religion. As a result, a common feature which any of the philosophical systems African thinkers would endorse must be taken into consideration resides in the role the supernatural plays in the life of the people, reproducing "the whole psychic atmosphere… filled with belief in… mystical power"[21].This dimension becomes a major axis in developing a coherent system of philosophic values, which must endorse spirits, gods, ancestors and their influence upon the life of the living with a potential of social regeneration. Any failure to observe this relation would render the African mind incomprehensible. An interesting aspect is that the relation with God in African philosophy is not governed by the dichotomy God-humans, and not reduced to it. The strong belief in the universality of the law includes God, as part of the world, and ritual, as another significant aspect of African philosophy.

Another dimension refers to the ancestors. On the one hand, the ancestor is endowed with the attributes of a deity, revered, honored and object for the awe of past customs. On the other hand, he is also a man, taking his place in the history of the social nucleus, and bringing with him his personal view of justice and truth. As Coetzee and Roux underlined:

> The thinking is hierarchical, with God at the apex and extra-human beings and forces, humans, the lower animals, vegetation and the inanimate world, in this order, as integral parts of one single totality of existence.

The effect is that the way in which the African lives his life largely depends on the perpetual balance between the redemptive godly act and the human transgression. So, in interpreting African philosophy, one must take into account this complex existential fabric.

Wiredu proposes as a basis for comparison the customs and mores of Western and African societies. This "folk" philosophy responds to Wiredu's contention that "a pre-requisite for judicious comparison(s) between African and Western cultures is that the materials selected share sufficient attributes (…) to constitute a legitimate basis for comparison"[22].

The relevance of Wiredu's work in redirecting the problem of African philosophy resides in providing "empirical evidence (predominantly linguistic) and a reasoned basis (universal rationalism) for Africa's liberation from pejorative cultural stereotypes"[23]. A philosopher in quest of the African individuality must search for what such a culture shares with other cultures, principles of life common to all humanity, a concept challenged by other

[19] PO Bodunrin, *op. cit*, p. 173.
[20] Kwasi Wiredu, *Cultural Universals and Particulars: An African Perspective*. Bloomington IN: Indiana University Press, 1996, p. 153.
[21] John Mbiti, *African Religions and Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1990, quoted in Ojaide, p. 47.
[22] Barry Hallen, *op. cit.*, p. 123.
[23] *Idem*, p. 127.

scholars, such as WVO Quine, who speaks about the sacrifice of unique elements in a certain culture in order to facilitate the translation of a concept[24].

Another supporter of the relativistic view, Godwin Sogolo, maintains that philosophical methodologies are culturally relative, which means that the aspects of African life which are unique cannot be understood using the Western representation. As Hallen says:

> Africa will therefore only receive accurate and unbiased representation by this discipline when philosophers in and of Africa begin to develop methodologies for the study of their societies that are uniquely suited to the African cultural context(s).

A landmark in the evolution of African philosophy is established by the seminal work of VY Mudimbe, *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. With a three-fold background, his native culture, and the tradition of the European and the Anglo-American academics, Mudimbe seems uniquely equipped for a contrastive analysis of how the West perceives the African world. According to Mudimbe, Africa is "as much a product of Western cultural priorities and prejudices as it is of anything African"[25]. The consequence is that African philosophy becomes "an extension of the Western philosophical traditions embedded in an African context", which opens the path for Mudimbe's question: Is this authentic African philosophy, or just an exposé in the flexibility of applying known systems to new cultures?

As within the Western world, there is a non-Western Marxist tradition of Caribbean, South.-American and African origins, which can be associated with "…thinkers who address the issues of (European) colonialism, of neocolonialism, of Africa as a victim of the Cold War…"[26], such as Amilcar Cabral, Aime Cesaire, and Frantz Fanon. Philosophers of African origin, such as the Nigerians Oladipo Fashina and Olufemi Taiwo, focused their works on the division of the Marxist theory in two stages: the humanistic period, the quest for a community in which classes and exploitation would disappear, and the "social scientific" period, in which the means of production influence the social, political, and cultural development of a society. While the former philosopher considers that the two stages could be better understood if they were reunited, because together they speak about the multitude of condition to be met by the human development, the later sustains the principle of "legal priorities or principles, as part of any economic system"[27]. In analyzing the works of Fanon, Fashina concludes that the universal concept of humanity cannot be applied non-discriminately, because the Africans and their former colonizers do not share the same vision on humanity. As a consequence, African philosophy cannot be understood in terms of Western experience.

As we have seen, there is a significant lack of consensus among modern scholars regarding the basic features of a scientific African philosophy, and indeed, if African philosophy must be scientific… And from the various attempts at establishing such a philosophy, how can one discern between authentic African philosophy and, to quote Masolo, "European construction(s) of previously inexistent realities in traditional African ontology

[24] *Idem*, p. 135.
[25] Barry Hallen, *op. cit.*, p. 137.
[26] Barry Hallen, *op. cit.*, p. 149.
[27] *Idem*,.p. 150.

(…) inventions that emerged through the imposition of Eurocentric taxonomies on African cultures"[28].

As Joseph I. Asike underlines, the major issue for the African thought is not the selection among the dominant ideologies of the contemporary philosophical universe, but "the much more deeply philosophical issue of the consensus concerning the framework within which the dialogue may take place"[29]. The experiences are happening, but they must be registered, understood and translated in a system of values which has to encompass the shared elements, in order to facilitate the translation, without excluding the specificities of the system analyzed.

BIBLIOGRAPHY

Bell, Richard. *Understanding African Philosophy. A Cross-Cultural Approach to Classical and Contemporary Issues*. Routledge: New York, 2002.

Bodunrin, P.O. "The Question of African Philosophy." *Philosophy* 56, 1981, 161–179.

Brown, Lee M. (ed.), *African Philosophy. New and Traditional Perspectives,* Oxford: Oxford University Press, 2004

Coetzee, P.H., Roux, A.P.J. *The African Philosophy Reader*. 2nd edition, London: Routledge, 2003.

Cooper, Brenda. *Magical Realism in West African Fiction. Seeing with a third eye*. London-New York: Routledge, 1998.

Fanon, F. *Black Skin, white masks*. London: Pluto Press, 1986.

Hountondji, Pauline J. *African Philosophy: Myth and Reality*, 2nd edition. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1996

Janz, Bruce B. *Philosophy in an African Place*, New York: Rowman &Littlefield Publishers Inc., 2009.

Lugira, M. Aloysius, O'Brien, Joanne, Palmer, Martin (eds). *African Traditional Religion*. 3rd edition. New York: Chelsea House, 2009.

Mbiti, J.S. *African religions and philosophy*. 2nd edition. London: Heinemann, 1990.

Senghor, Léopold. *The Revolution of 1889 and Frobenius*, in Isaac Mowoe and Richard Bjornson (eds.): "Africa and the West: The Legacies of Empire", New York: Greenwood press, 1986.

Thiong's, Ngugi wa. „The Universality of Local Knwoledge" in *Moving the Centre; The Struggle for Cultural Freedom*, Nairobi, Kenya: East Africa Educational Publishers, 1993.

Ojaide, Tanure. „Modern African Literature and Cultural Identity." *African Studies Review* 35.3 (1992): 43-57. http://www.jstor.org/stable/525127

Okere, Theophilus, ed. *Identity and Change*, Nigerian Philosophical Studies, I. Cultural Heritage and Contemporary Change. Series II. Africa, volume 3. Washington, DC: The Catholic University of America, 2009.

Soyinka, Wole. *Myth, Literature and the African World*, Cambridge: Cambridge University Press, 1976

[28] DA Masolo, "The Concept of the Person in Luo Modes of Thought", in Lee M. Brown (ed.), *African Philosophy. New and Traditional Perspectives,* Oxford: Oxford University Press, 2004, p. 12.

[29] Joseph I. Asike, "Cultural identity and Modernity in Africa: A Case For a New Philosophy", in Theophilus Okere (ed.), *Identity and Change*, Nigerian Philosophical Studies, I, Cultural heritage and Contemporary Change. Series II. Africa, vol. 3, Washington, DC: The Catholic University of America, 2009.

Wiredu, Kwasi. "How Not to Compare African Thought with Western Thought", in R. Wright (ed.), *African Philosophy: An Introduction,* Washington, DC: University Press of America, 1977.

Wiredu, Kwasi (ed.), *A Companion to African Philosophy*, Malden, MA: Blackwell Publishing Ltd., 2004.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE THEME OF THE ALIENATION OF HUMAN BEING IN THE IOAN RADIN PEIANOV'S STORIES

Emanuela Patrichi

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract:The alienation is an important theme of human condition in the contemporary Romanian literature. It is a consequence of the communist period, of the rhythm of the days, of an ontological tiredness. Ioan Radin Peianov developed in his short stories this type of disorder as a malfunction of the human being who is trapped in his own existence. The man suffers from persecution and meaninglessness of the life. The paper will discuss and analyze the theme of alienation from different point of views. The alienation is not an illness, but a state of the nation.

Keywords: neurosis, postmodernism, alterity, short stories, Echinox

Scriitor bănățean de origine sârbă, Ioan Radin Peianov e unul dintre acei autori despre care mai sunt multe de spus. Opera sa, deși scurtă și la modul propriu cuprinzătoare, invită și azi la reflecție, la căutare de noi sensuri, e actuală și în concordanță cu realitatea. Ioan Radin s-a născut la 2 ianuarie 1945 în Timișoara. În 1969 a devenit student la universitatea din Cluj și tot în acest an a debutat literar cu traduceri şi proză în revistele *Tribuna* şi *Echinox* din Cluj. La revista studenților din Cluj, *Echinox*, a fost redactor între anii 1971 – 1973, iar în 1972 a devenit secretar general de redacție. A lucrat alături de Adrian Grănescu la traduceri din literatura sârbă, traduceri care apăreau în revistă. Primele sale scrieri apărute în 1971 la *Echinox* sunt două fragmente care prezintă personaje fantomatice ce nu se pot adapta: *Despre cretă* și *Ana.*În 1976 publică la Editura Dacia cartea de proză scurtă *Aventurile tânărului Serafim*, iar în 1988 la Editura Cartea Românească din București volumul *Schiță de portret*. De-a lungul timpului traduce mult din literatura sârbă, peste 20 de volume și o serie de alte scrieri apărut în publicațiile vremii.

Revista *Echinox* și cenaclul din jurul său au funcționat ca un creuzet de formare a tinerilor, ca un atelier de lucru, nu în sensul alfabetizării lor în ale scrisului literar, ci în impulsionarea lor de a fi și de a scrie cu o anumită credință a gândirii libere. Cei mai mulți dintre echinoxiști au pornit la un moment dat pe drumul lor, au fost absorbiți de lumea literară a vremii, de lumea instituționalizată, ducând mai departe spiritul echinoxist de libertate culturală, de atitudine liberă, de comportament intelectual care nu se lasă copleșit de doctrine. Revista a pornit inițial ca una în care se afirmau mai mult poeții – aici au început Ion Mircea, Adrian Popescu, Horia Bădescu, Dinu Flămând și critica literară le-a dat lor dreptul de a ridica primii termenul de echinoxiști. Pe parcurs însă paginile ei au găzduit și critică literară și proză. S-a spus însă că la Echinox nu exista o grupare a prozatorilor, lucru deloc adevărat din moment ce de aici au pornit și s-au dezvoltat prozatori precum Eugen Uricaru, Ioan Groșan, Alexandru Vlad, Ioan Radin.

Ioan Radin Peianov se încadrează în galeria de portrete echinoxiste. El preia tot de la generațiile anilor '60 - '80: și teme și motive și stil. De-a lungul timpului alege să ilustreze în scrieri sale dramele realității, psihologia realului prin personajele sale ca Serafim, oamenii din Timișoara din ciclul *Schițe satirice*, tânărul Mihai din *Schiță de portret*, integrează fantasticul în *Magazinul universal*, se lasă influențat de Caragiale, aduce în prim plan cotidianul mărunt,

abordează stilul jurnalului pentru a oferi o cât mai exactă imagine a societății, e povestitor, martor, participant. Radin se pliază pe orice trend literar și e foarte exact în această privință. Creează și recreează, răsucește temele și le găsește esența. Una dintre temele predilecte ale perioadei, temă găsită și la moderniști și prezentă mai departe și la postmoderni este alienarea individului. Altfel spus, înstrăinarea omului de el însuși, de condiția sa pare să fie boala timpului. Sub presiunea socială, comunistă, în vârtejul unui cotidian care cere tot mai mult de la oameni, într-un topos urban aglomerat, individul pare să fie copleșit. Urmărit de fragilitatea acestuia, Radin își construiește personaje ca puncte de intersecție ale unor fapte și întâmplări cu aspecte multiple. Omul lui Radin trăiește sub semnul hazardului, iar drama sa este aceea că află că e singur.

Serafim din primul volum publicat de Ioan Radin Peianov, *Aventurile tânărului Serafim*, în 1976, este un personaj nevrotic astenic, rutina zilelor îl obosește și îl face să clacheze, să se lase păgubaș sau pur și simplu să dispară. Serafim e omul care așteaptă să se întâmple ceva, dar așteptarea sa e în zadar. El e irascibil și cel mai mic zgomot îl deranjează. Patologic, el e un nevrotic. Suferă de neurastenie, boală care asociază iritarea cu ieșirile neașteptate, injuriile, tulburări ale somnului. Privit din punct de vedere clinic, Ioan Radin a ales să ilustreze cu acest personaj angoasa timpului și a societății. Nevroza personajului e una a oboselii, o oboseală ce vine din activitățile fizice și intelectuale peste măsură, dar și una ancorată pe un fond sensibil și cu lacune. Serafim e un funcționar mărunt, pendulând între casă și serviciu, într-o existență monotonă, fără inflexiuni. În literatura vremii apar tot mai des astfel de tipologii, deoarece cu ele scriitorii urmăresc pe individul tracasat și prins în rutină. Omul duce o viață anostă, suficientă sieși, cu o abordare placidă. Acțiunile sale nu sunt pentru a adapta individul la viața socială. Deși el respectă rigorile impuse de regimul comunist – e serios, foarte punctual – instinctul îl ajută să se conserve, să depășească stările tenisonate, să supraviețuiască: el intră pur și simplu într-o stare de hibernare, de somn adânc, aproape în somnul uitării care șterge și spală impresii, generând un om nou, cu bateriile încărcate, capabil să o ia de la capăt. Somnul funcționează aici ca o trapă ce se deschide și lasă individul să treacă în altă lume. Autorul duce momentele la extrem, până la o exasperare care te scoate dintr-o posibilă lectură monotonă a textului. Serafim doarme oriunde, la serviciu sau acasă și e un somn atât de profund, încât nimeni nu reușește să îl trezească: „Încercau să-l trezească în astfel de situații folosind cele mai diverse mijloace: îl înțepau cu ace, îi puneau pioneze pe scaun, îl pălmuiau, îl înjurau, îi aruncau în obraz cu cele mai sfruntate ocări, îl amenințau până și cu acceptarea demisiei – și toate acestea numai spre binele lui. Iar el – nimic! El continua să doarmă liniștit, convins, răsufla regulat, ca un prunc, inima lui bătea mai departe ca un metronom la concursul Cine știe câștigă.”[1] Radin imprimă somnului o nuanță parodică: pentru că omul nu poate lupta, se retrage în cochilie. Somnul lui Serafim trebuie privit și ca o modalitate subtilă de refugiu din fața cotidianului agasant, o evadare într-o stare care să funcționeze ca o altă lume. Pentru a sublinia alienarea sa, autorul alege să își scoată personajul din scenă, pentru un moment Serafim dispărând pur și simplu din birou, deși cu câteva minute fusese chiar acolo. Alegerea autorului de a ilustra retragerea individului din fața absurdului cotidian seamănă cu intrarea în hibernare a animalelor, modalitate de evitare a perioadei neprielice. În cazul lui Radin, lupta cu greutățile zilnice nu pare o opțiune și abordarea sa naratoricească duce, în acest caz, nu la ideea de abandon a luptei, de dezertare, ci de amorțire voită a simțurilor, ca modalitate de salvare.

La distanță de doisprezece ani, în 1988, Ioan Radin readuce în prim plan starea nevrotică în scrierea *Jurnal de călătorie* din volumul *Schiță de portret*. Din poziția sa de

[1] Ioan Radin, *Aventurile tânărului Serafim*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1976, p. 8.

narator – personaj, de observator, Ioan Radin construiește aici un decupaj de imagini ce gravitează în jurul trenurilor și a gărilor. Viziunea e burlescă, iar personajul colectiv al acestui film mut, mulțimea de oameni care așteaptă, parcă la nesfârșit, un tren sau un autobuz, are o psihologie de analizat. Nararea e la persoana I deoarece cel care privește acum spectacolul e chiar autorul, acest lucru imprimând naturalețe, veridicitate faptelor. Banalul, faptele mărunte capătă aici o amploare anume. Narațiunea abundă de pasaje simbolice, de locuri cu încărcătură emoțională, de gesturi care au anume semnificații. Radin păstrează însă unda de ironie, tonul ușor sarcastic, iar personajele sunt deasemenea căutate, individualizate și construite în așa fel încât să se caracterizeze singure și să se contureze prin gesturi și acțiuni. Mircea Iorgulescu remarca faptul că scrierea lui Ioan Radin „... este una dintre cele mai bune proze românești de până acum în care se evocă, fără a se luneca în jurnalistică melodramatică și ieftin spectaculoasă, o epocă, așa s-a zis, obsedantă. O face cu umor, cu ironie, cu amărăciune discretă, cu un fel de detașare superioară, o face, mai ales, cu un mare talent de a înălța cotidianul la valoare de simbol fără a-i sacrifica viața."[2]

Totul poate funcționa simbolic la Ioan Radin: scenele inițiale sunt plasate în cotidian, apoi scriitorul strecoară câte un amănunt care saltă pur și simplu acțiunea în altă dimensiune: dimineața veselă și proaspătă, bezna nopții, zăpada care te orbește, zăduful, ploaia. Deși nu e un tren fantastic precum cel al lui Ioan Groșan, trenul lui Radin e de mai multe feluri : uneori e un tren de plăcere, alteori e trenul care se lasă veșnic așteptat, e trenul pierdut ori trenul aglomerat sau cel pustiu. Scenele se îngrămădesc și deși ele se petrec în zile diferite, în anotimpuri diferite, ai senzația că acțiunea are loc în doar o zi, o zi fără sfârșit, că omul nu a plecat deloc de pe peron sau nu a coborât din tren, e într-o perpetuă așteptare și o goană după următorul tren care să îl ducă mai departe decât ultima oară. E trenul ca mijloc de locomoție spre altă lume, fiecare drum fiind parcă o incursiune inițiatică.

Toată această concentrare de scene dă senzația de pierdere a echilibrului, de înstrăinare, de nevroză. Aflat în continuă mișcare, mereu în locuri aglomerate, mereu în așteptare, omul e bolnav, angoasat, plictisit și exasperat. Își caută refugii când într-un vagon liniștit, când în vreo sală de așteptare pe care și-o dorește goală, într-un restaurant în care să nu îl vadă nimeni sau pe o bancă în colț. Simțurile îi sunt ascuțite la maxim și înregistrează cu precizie totul: mirosuri, semne particulare, detalii minore: „Dau să intru în sala de așteptare, clasa una. E goală, toate locurile libere! Pe măsuța din mijloc tronează o cârpă de șetrs mirosind a petrosin. Una din ferestre, deschisă. Pe fotolii cu mușama, câteva ziare, mărturisind tentativa cuiva de a zăbovi totuși înăuntru. Temerarul personaj s-a volatizat.". Nu își află liniștea pentru că exact în momentul următor mulțimea de oameni năvălește și umple toate spațiile: „Sosește în gară un personal, dinspre Brașov. Dintr-o dată peronl se umple de-o mare de lume: zgomote, chiuituri, țipuituri, râsete. Maramureșeni. Laudă-se. Oameni tineri, cei mai mulți, dar și ceva bătrâni, băieți, fete, neveste. ...Par a fi toți un sat întreg.".

Alfred Adler susține că nevroza are multe cauze, fiind „o iritabilitate, o astenie a sistemului nervos, consecință a larmei și pericolelor marilor orașe...."[3] Nevroticul poate să își rezolve parțial sau deloc problemele. În scrierea lui Radin nevroza pare a tensiona mereu episoadele, călătorul fiind tot timpul într-un vârtej, într-o mulțime care gonește pur și simplu. La un moment dat mulțimea mătură totul în cale, iar călătorul nu se mai poate apăra de valul de muncitori și în loc să ajungă pe malul mării, cu trenul, ajunge cu autobuzul la uzină: „Cu toate că mă țin strâns de bara metalică din fața casieriei, puhoiul mă ia și mă duce ca pe o surcea, ca pe o frunză uscată. Încerc să mă eliberez, să mă întorc în gară."

[2] Mircea Iorgulescu, „*Portet de tânăr în mulțime"*, în *România literară*, nr 31, 1989, p. 11.
[3] Alfred Adler, *Sensul vieții*, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2010, p. 118.

Ca spațiu în continuă schimbare, ca loc de plecare și venire, gara reprezintă mirajul depărtării. E poate un loc subconștient de proiecție a unui ideal. Fiecare își dorește să ajungă, simbolic, undeva. La Ioan Radin personajul nu pare a ajunge nicăieri, ba mai mult, se rătăcește. Bâjbâiala aceasta imprimă individului o stare de angoasă. Vremurile sunt tulburi, oamenii își doresc altceva, o anume libertate pe care iată, nu o pot dobândi. Se rătăcesc și ajung în punctul din care au plecat și toată starea de agitație, de nebunie, de iureș continuu duce la alienarea individului. Privită ca literatură de sertar, scrierea lui Radin condamnă în parabolă starea socială a timpului său.

Un alt tip de nevroză întâlnim în *Promenada*, scriere inspirată din narațiunile lui Daniil Harms. Aici autorul strânge scurte pasaje care se petrec într-un cartier mărginaș din Timișoara. E o nevroză obsesivă a sa, o atitudine care duce la scrisul nervos și repetitiv, dar și la conturarea unor caractere mereu însoțite de teamă, spaime, îndoieli, alți nevrotici la rândul lor. Detaliile ce se repetă, aproape ritualic, marchează spațiul în care toată lumea stă și așteaptă să se întâmple ceva. Memorabil e dialogul bătrânilor Kuhinski cu un trecător, dialog obsesiv pe care îl întâlnim de 3 ori :

„-Aaa, bună ziua, doamnă Kuhinski !
-Bună ziua !
-Ce mai faceți ?
-Eee, ce să facem, uite, stăm.
-Sănătoși, sănătoși ?
-Ce să facem, așa și așa.
-Ei, păi ce să-i faceți ! La revedere.
-La revedere.”

Deși aici oamenii sunt calmi, ducând o existență ștearsă, într-un loc în care parcă nu se întâmplă nimic, tocmai această atmosferă îi înstrăinează, îi face să devină neînsemnați și tot mai mici. Cel mai bătrân locuitor al așezării, Macarie Glamoceac, în vârstă de 98 de ani, locuiește într-o căsuță care pare a se micșora pe zi ce trece, astfel încât, atunci când merge seara la culcare, bătrânul „intră în căsuță ca și cum ar coborî în pământ”.

Isteria devine și ea nevrotică și îi abrutizează pe oameni. Așa e, spre exemplu, isteria iscată pe stadion, în *Schiță de portret*, când oamenii aflați la cinematograf râd spasmodic, toți, la ison, contagios, iar aglomerația și căldura încing spiritele, nimeni nu mai gândește, puhoiul acționând sinergic: „… publicul vrea să râdă și se dezlănțuie iarăși, se râde în voie, se râde cu hohote prelungi și sacadate, se râde cu sughițuri, cu lacrimi, printre lacrimi, cu convulsii, se chicotește, se hlizește, se râde spasmodic… - în rândurile din față sunt și câțiva care privesc nedumeriți și ofensați, de unde adică atâta veselie… - în schimb au început să râdă cei din curte, care nici de intrat n-au reușit să intre, nici de ieșit n-au cum, în stradă, încep deodată, ca la o comandă, râsul celor din grădină e molipsitor, și ei râd deși nu văd nimic…”

Isterică e și doamna Postolache din *Promenada*, care, întorcându-se acasă în miez de noapte, obosită și cu sacoșele încărcate, se sperie de o pisică cu clopoțel ce venea în urma ei. Frica o paralizează. Autorul notează toate detaliile fizice: „…madam Postolache simți cum cineva îi smulge din mână o sacoșă. În aceeași clipă se prăbuși pe trotuar, picioarele i se înmuiară de la genunchi, îi vâjâiau tâmplele, inima bătea ca o mitralieră de campanie. Acoperi cu trupul cealaltă sacoșă și încercă să strige după ajutor, dar din gâtlej nu-i ieși decât un horcăit jalnic.”

O scriere aparte este nuvela *Scolopendra*. E una dintre nuvelele de mai mari dimensiuni, scrisă între anii 1980 – 1981 pe când Radin lucra la revista *Vatra* din Târgu Mureș, apărută pe fragmente, postum, în periodice: primele șapte capitole au fost publicate în revista *Orizont*, numărul 3 din 2015, iar următoarele două capitole în numărul 9 al revistei

Vatra, în același an. Pentru *Scolopendra*, Ioan Radin a primit menţiune de la Asociaţia Profesioniştilor de Televiziune din România (în octombrie 1992).

După cum povestește Ștefan Borbely în *Vatra*, Scolopendra ar fi trebuit să facă parte din volumul *Schiță de portret*, însă cenzura comunistă a eliminat-o deoarece aducea în discuție un subiect care nu făcea onoare societății. Înainte de apariție, Departamentul Securității Statului a considerat că nu toate scrierile sunt conforme cu politica partidului. În nota din 10 septembrie 1988 se menționa că ultima scriere, *Scolopendra*, nu corespundea din punct de vedere ideologic: „Ultima, (nuvelă), total eronată ideologic, sub formă de dialog, nu făcea decât să insiste asupra aspectelor derizorii din viața societății noastre, văzută ca lipsită de orizont. În urma lecturării finale de către conducerea redacțională, nuvela a fost eliminată ca nepublicabilă."[4]

Titlul nuvelei, *Scolopendra* (numele unui un miriapod), menționarea „ești o gânganie", dar și subiectul în sine amintesc de cartea lui Frantz Kafka, *Metamorfoză*. Personajul principal, Damian Bahnea, e încuiat în camară de către soția sa, Despina și concubinul acesteia, Anatol. Nu aflăm motivul clar al acestei decizii, dar din parcursul scrierii ne dăm seama că Damian făcuse ceva ce nu era pe placul celor doi.

Nuvela *Scolopendra* a apărut dintr-un fapt divers din ziarul local. În jurul știrii Ioan Radin a țesut o întreagă poveste a degradării ființei umane. El întinde aici ramificații în toate direcțiile, pornind de la articolul din presă căruia îi adaugă nu doar substanță, dar îi și îmbogățește sensurile. Deși oameni obișnuiți, personajele nuvelei dezvoltă o rețea de semnificații, ei sunt, fiecare în felul său, înstrăinați parcă de condiția umană: soția, Despina, își închide soțul în camară, fără un motiv anume, soțul, Damian Bahnea, deși reușește să evadeze, decide să se întoarcă în camară și să se încuie singur acolo, Anatol, amantul, are un puseu de umanitate și îi dă lui Damian puțin vin, dar nu reușește să ia decizia de a-l elibera pe acesta.

Cu nuvela aceasta Ioan Radin afișează cele mai bune arme ale sale: construită ca un dialog continuu, narațiunea mizează mult pe incapacitățile indivizilor, pe fixațiile lor, pe absurd. Scrisă de un narator obiectiv, proza de față are o acțiune dramatică, iar repetarea scenelor și a replicilor duc la nevroză. Oamenii apar deformați, hidoși, egoiști și irațională, mânați de interese ascunse, morbide. Ștefan Borbely afirmă că această construcție a nuvelei are la bază teatrul absurdului, iar detaliile sunt luate din realitatea vremii: „Inspirat, ca dialog conjugal abstruz, direct din teatrul absurdului (tehnica lui Ionesco îl obseda pe autor la vremea scrierii textului), prima ironie „subversivă" vizează însăşi „celula" încarceratului, cămara în care e închis personajul fiind goală şi lipsită de ferestre, ceea ce înseamnă că ea asigură toate condiţiile pentru o inaniţie sordidă. Sistemul „cămărilor goale" încă nu se generalizase la data scrierii textului, însă premoniţia disciplinării sociale prin înfometare – dusă la paroxism de către regimul ceauşist spre mijlocul şi sfârşitul deceniului 9 al secolului trecut – plutea deja în aer, simbolul ei coroborându-se şi cu un mecanism de repoziţionare socială înspre instinctual, care-l preocupase pe autor şi în alte proze."[5]

Acțiunile personajelor sunt patologice, mergând până la marginea umanului. Pe de o parte e Damian care, încuiat în camară, neputincios, încearcă să spargă ușa cu lovituri repetate sau încearcă să îi exaspereze pe temnicerii săi. Pe de altă parte e Anatol, care, pentru a-l domoli pe întemnițat, bate în ușă cuie lungi, împiedicându-l pe Damian să mai lovească cu pumnii și cu picioarele. Între cei doi se află soția, Despina, ce adună ura de peste ani și

[4]Mihai Pelin, coord., Serviciul Român de Informații, *Cartea Albă a Securității. Istorii literare şi artistice*, 1968 – 1989, Editura Presa Românească, București, 1996, p. 92.
[5] Ștefan Borbely, *Scolopendra*, în revista „Vatra", nr. 9, 2015, p. 45.

răbufnește acum împotriva soțului, apărată de neputința acestuia, simțindu-se mai puternică ori de câte ori îl umilește.

Isteria atinge însă cote maxime aici. Lupta lui Damian, încordată, și disperarea sa, îl duc afară, căci el reușește să evadeze din camară, dar îl și întorc și Damian refuză, spre consternarea celorlalți să rămână în libertate, preferând să se întoarcă în adăpostul sigur al teminței sale. Dacă în celelalte scrieri personajele lui Radin reușesc să se elibereze, aici Damian este captivul nebuniei sale. El e poate simbolul individului încuiat în temnița propriei vieți de regimul comunist. La alienare îl duc, pe rând, mai întâi faptele exterioare, ceilalți, apoi cele interioare, lupta ce se dă în propria sa minte. Nevasta îl izolează, îl înfometează, îl jignește aruncându-i injurii – atacul său e pe toate fronturile, sistematic, în așa fel încât individul să decadă, să se ramolească, să își piardă stima de sine. Treptat, Damian trece de la starea de nervozitate, la cea de teamă. Radin nu apelează la orice fel de teamă, ci chiar la cea primordială, de la facerea lumii, a ființei, la spaima ontologică a începutului, a necunoscutului: „Mi-e frică! E un întuneric aici ca la mama-n burtă!". E totodată momentul în care insul își dă seama de propria singurătate, de neputința sa: „Anatol: -Toată lumea doarme și lui îi trebuie un bec! Ce dracu vrei să vezi? Damian: - O să mă văd măcar pe mine. Nu mai suport singurătatea asta!". Și în singurătatea aceasta ontologică, lumea nu mai are sens, e finită: „Anatol: - Încearcă să numeri. Poate așa o să-ți vină somnul. Damian: - Am numărat. Gata! Am terminat toate numerele."

Ușa, ca simbol al separării spațiilor, închide pentru unul și deschide pentru celălalt, îl izolează pe Damian, dar îi dă liberatate lui Anatol. Acesta din urmă însă are un sâmbure de înțelegere pentru Damian și deși se teme că va fi prins de Despina, îi dă prizonierului să bea vin pe sub ușă. Zilele petrecute în camară îl abrutizează pe Damian. Când în sfârșit reușește să se elibereze, decide nu să plece, să scape, ci să se întoarcă înapoi în camară: „De ce să scap? Nu vreau. Întunericul este bun! E odihnitor, e cald, ce mai, e ca o mamă! E perfect! Vorba aia: nici vîntul nu mă bate, nici soarele nu mă arde! În schimb, mi se ascute privirea : ochii mei au învăţat să vadă în întuneric!"[6]

Dacă privim scrierea *Scolopendra* ca o parabolă a societății, înțelegem această robotizare și abrutizare. Regimul comunist ștergea individualitatea persoanelor, izolarea ducea la uniformizare, la mușamalizare, la golirea de sentimente. Așa este Damian: izolarea îl determină să își creeze o nouă identitate, camara devine o nouă lume, nu se mai vede locuind în altă parte. Cercul mic în cercul mare, camara în contextul casei, izolarea în mulțime: „Voi v-aţi bucurat cel mai mult! Dar v-aţi cam grăbit: uite că n-am de gînd să eliberez locul! Casa asta este a mea! Eu am zidit-o şi n-am de gând să plec din ea! Locul meu este în casa mea! Sunt exact acolo unde mi-e locul ! Noapte bună!". Și tot din acest unghi vedem că titlul, ducând cu gândul la monstruozitatea gândacului, face referire la izolarea prin transformare. Pe de altă parte, Damian „îi bate" pe cei doi cu propriile lor arme: deși au crezut că vor scăpa de el, Damian nu doar că nu pleacă, dar amenință că se încuie înapoi în camară, de bună voie, luând cheia cu el.

Ultimul rând al nuvelei răstoarnă ideatic toate planurile: Damian afirmă că totuși nu va încuia ușa, ci o va lăsa deschisă pentru cine dorește să intre, de unde și ideea că la un moment dat, toți, indiferent de mediul în care trăiesc, chiar neizolați, se vor transforma și vor căuta un refugiu. Pe de altă parte, gestul său benevol indică faptul că a preluat conducerea: atâta timp cât el decide dacă să stea sau nu în camară, e o identitate, prezintă un pericol, e o posibilă amenințare.

[6]Ioan Radin, *Scolopendra*, în revista „Vatra", nr 9, 2015, p. 57.

Ca în toate scrierile sale, și în această nuvelă, Ioan Radin pune pe tapet realitățile sociale, dar râsul său nu e batjocoritor, ci amar. Ducând prin dialog acțiunea la cote maxime, ne oferă aici o stratificare socială la nivelul microcosmosului familial, o reiterație a societății în care legea e făcută de cel mai puternic, iar neîncadrarea în anumite norme, în anumiți parametri face că indivizii să fie excluși.

Scolopendra e, în exclusivitate, o narațiune dialogată. E însă un dialog dus la extrem, devine la un moment dat un dialog al surzilor, chinuitor, agoasant și nevrotic: ”– Drăgan mă cheamă. Îți amintești? – Drăgan şi mai cum? – Ai uitat Damiane, ai uitat! Toţi uitaţi de mine cînd ajungeţi mari! Şi tu eşti la fel cu toţi ceilalţi! – Nu-i adevărat! Nu sînt la fel! Poate mă confuzi cu altcineva. Poate căutai pe altcineva, nu pe mine. – Nu, Damiane, pe tine te căutam! Numai că tu nu mai eşti tu! – Deci nu pe mine mă căutai! – Totuşi, pe tine te caut! – Chiar pe mine?! Uite că şi-a amintit şi de mine cineva! În al doişpelea ceas! Şi de ce ai venit? Nu cumva ţi-oi fi dator ceva bani? – Am venit așa, să mai stăm de vorbă. Nu ne-am mai văzut de tare multă vreme. – Eu nu te-am văzut niciodată! Ţi-am mai spus. – Atunci de ce m-ai chemat? – Te-am chemat eu?! Tu-mi lipseai mie! Măăă! Ia spune, cine te-a trimis? Ei te-au trimis? – Cine să mă trimită? Tu m-ai chemat! – Eu n-am chemat pe nimeni! Cum să te fi chemat eu, mă, deşteptule, dacă nici nu te cunosc.” E un dialog care construiește lumea, o lume mereu în mișcare. Succesiunea replicilor, dialogul și monologul, creează o atmosferă tensionată, fără repaos, fără un respiro. Oamenii sunt încordați, bănuitori, temători. Fiecare îl pândește pe celălalt, îl supraveghează. Iar dialogul continuu ajută la menținerea stării de crispare. Construită astfel, nuvela nu are nevoie de explicațiile autorului. Tot decorul, atmosfera, personajele, situațiile, totul ia naștere din dialogul continuu.

Mizând, ca și colegii de generație, pe demitizare, Ioan Radin tocmai aici excelează, în construcția tipologiilor simple, el e psihologul ce găsește în fiecare o bucățică ce are un sens, aduce la suprafață simboluri și indicii care dau de gândit. Dramele comune, casnice, care se consumă în bloc, în case pipernicite sunt adevăratele tragedii ale realității. Ascunși în locuințele lor, refugiați din fața societății care îi macină și îi transformă, oamenii lui Radin devin puternici și capabili de acțiuni îndrăznețe pe terenul propriu, la fel ca Damian Bahnea.

Individul alienat, individul singur, vânător și vânat în același timp. După ce trece prin toate stările, de la disperare, tânguire și implorare, la acceptare și împăcare, Damian își reconstruiește statutul. Reușește să evadeze, face un duș, își schimbă hainele, dar își schimbă și optica, acum el e cel ce controlează situația. Găsind în întemnițarea sa un nou sens, Damian își reconfigurează existența, descoperind că, deși singur, își e suficient sieși: „Despina: – Aşa un netot n-am mai văzut în viaţa mea! Treaba ta! Da să ştii ca de-acum înainte nu mai ai nici o ieşire! Aici o să zaci cîte zile mai ai! Şi n-o să mai primeşti nimic! Nii-mic! O să crăpi de foame! Damian: – N-o să crăp! O să-mi mănânc unghiile, o să-mi rod degetele, o să înfulec din carnea mea, dar n-o să crăp!”.

Dacă Damian se reinterpretează, temnicerii săi însă rămân la nivelul instinctelor primare. Avem aici clasicul triunghi conjugal, nevasta care devine despot, amantul slab care nu reușește să ia singur decizii, omul contra om. Instinctele primare acționează de fiecare dată, oamenii se simt puternici când asupresc pe alții: Despina pe Damian și pe Anatol într-un anume fel, Anatol pe Damian. Acesta din urmă își dă seama că el există și are putere doar în momentul în care decide să se reîntoarcă în camară, să aibă cheia, dar fără să încuie ușa. El lansează celorlalți doi invitația de a-l urma, pentru că iată, noua sa ipostază deschide noi abordări, e plină de promisiuni, lumea se vede altfel de acolo.

Alienarea individului e, așadar la Radin, nu boală pusă sub lupă, patologic analizată, ci stare a națiunii. Treptele isteriei sunt gradate, nevroza apare din orice, încordarea atinge uneori apogeul, pentru ca mai apoi totul să cadă cu o bufnitură surdă, agitației și psihozei

urmându-i o perioadă de calm. Situațiile nefavorabile, personale sau profesionale, emoțiile puternice, presiunea societății, epuizarea, dar și o anume sensibilitate a ființei umane, toate sunt cauze care duc la nevroză, iar scriitorul le analizează pe rând, răbdător, prezintă diferitele stadii, nu mustră, nu râde, ci doar pune în fața cititorului o întreagă panoplie de personaje pe care mediul înconjurător le transformă, le îmbolnăvește, urmând ca cititorul să tragă concluziile.

BIBLIOGRAPHY

1. Radin Ioan, *Aventurile tânărului Serafim*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1976
2. Radin, Ioan, *Schiță de portret*, Editura Cartea românească, București, 1988
3. Peianov, Ioan Radin, *Scolopendra*, în revista „Orizont", nr. 3, 2015, p. 22
4. Revista „Vatra", nr 5-6, 2002
5. Revista „Vatra", nr 9, 2015, pp. 33-71

Bibiliografia critică

6. Adler, Alfred, *Sensul vieții*, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2010
7. Borbely, Ștefan, *Scolopendra*, în revista „Vatra", nr. 9, 2015, p. 45
8. Borbely, Ștefan. *Xenograme*, Editura Cogito, Oradea, 1997
9. Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999
10. Cârneci, Magda, *Arta anilor 80. Texte despre postmodernism*, Editura Litera, București, 1996
11. Culcer, Dan, *Serii și grupuri*, Editura Cartea Românească, București, 1981
12. Ionescu, Al. Th, *Aventura prozei scurte în anii '80*, Editura Calende, Pitești, 1999
13. Iorgulescu, Mircea, „*Portet de tânăr în mulțime"*, în revista „România literară", nr 31, 1989, p. 11
14. Lefter, Ion Bogdan, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii" culturale*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002
15. Moraru, Cornel, *Semnele realului*, Editura Eminescu, București, 1981
16. Moraru, Cornel, *Textul și realitatea*, Editura Eminescu, București, 1984
17. Pelin, Mihai, coord., Serviciul Român de Informații, *Cartea Albă a Securității. Istorii literare și artistice*, 1968 – 1989, Editura Presa Românească, București, 1996, p. 92

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

"MULTIFARIOUS" GAMES

Roxana Rogobete

PhD, West University of Timișoara

Abstract: The present study analyzes Claudiu M. Florian's novel, The Ages of the Game. Citadel Street, which received the European Union Prize for Literature in 2016. Initially composed and published in German and then "rewritten" in Romanian, the volume focuses on the multicultural world of Transylvania, the author's home area. In this article, we identify a few cultural coordinates described at a societal level, paying attention also to the linguistic polymorphism, which only contributes to the narrator's playful perspective.

Keywords: Claudiu M. Florian, German language literature, Transylvania, plurilinguism, game

Introducere: Premiul Uniunii Europene pentru Literatură

Studiul de față analizează romanul lui Claudiu M. Florian, *Vârstele jocului. Strada Cetății*, care a primit Premiul Uniunii Europene pentru Literatură în anul 2016. Pentru preambulul lucrării, considerăm că sunt necesare câteva observații referitoare la tipologia și „istoricul" acestei distincții, având în vedere că este cea care îl „lansează" pe scriitorul român în spațiul literar. Aflat sub coordonarea Uniunii Europene, premiul[1] a fost înființat în 2009 spre a încuraja tinerii scriitori ori debutanții din spațiul UE (și, mai larg, din spațiul geografic european) și de a le sprijini traducerea volumelor și de a le crește vizibilitatea.

Însă recompensa nu este în mod categoric una exclusivistă, căci țările participante sunt premiate prin rotație (câte 12 în fiecare an), astfel încât România a ajuns deja să fie reprezentată de trei autori ale căror romane au atras atenția juriilor: *Teodosie cel Mic* al lui Răzvan Rădulescu în 2010, *Viața începe vineri* al Ioanei Pârvulescu în 2014, ultimul fiind *Vârstele jocului. Strada cetății* al lui Claudiu M. Florian. Dacă primele două titluri au deja o bogată receptare critică în spațiul românesc, textul lui Florian nu a avut parte de publicitate ori lansări pe plan național, iar majoritatea observațiilor notabile survin decernării premiului. Este încă un caz de receptare a literaturii în funcție de notorietatea câștigată mai degrabă la nivel european: la fel ca în cazul Hertei Müller, sunt înregistrate întâi ecourile din străinătate, iar abia apoi se coagulează cele românești, doar spre a confirma opiniile sau „valorile" deja schițate.

În același timp, inițiatorii premiului nu își propun să transpună, prin operele selectate, un nou canon literar ori un canon al literaturii române contemporane. Componenta interculturală este mult mai importantă, în sensul unei egalizări a șanselor pentru autorii proveniți din diferitele state europene. În felul acesta, difuzarea producțiilor literare din statele ale căror limbi nu sunt accesibile publicului larg este adusă la nivelul textelor din

[1] O descriere în engleză a premiului este disponibilă pe http://www.euprizeliterature.eu/what-eupl, accesat ultima dată la 12 aprilie 2018. În limba română, informații sunt disponibile la http://www.europa-creativa.eu/noutatic_doc_112_premiul-uniunii-europene-pentru-literatura-2017_pg_0.htm, accesat ultima dată la 12 aprilie 2018: „Premiul susține autorii emergenți, care au publicat între 2 și 4 opere de ficțiune, fiind traduși în maximum 4 limbi. Cărțile propuse pentru premiere trebuie să fi fost publicate cu cel mult 5 ani înainte de decernarea premiului".

limbile engleză, franceză ori germană. Mai mult decât atât, sunt incluse și țări candidate la statutul de membră a Uniunii Europene, astfel încât prin palierul cultural-literar se încearcă un prim pas către dialogul spre aderare. Așadar, fără a impune o dimensiune axiologică, Premiul Uniunii Europene pentru Literatură caută să descopere noi „jocuri" textuale în care sfera culturală își arată valențele.

„Rescrierea" multietnicității?

Conceput și publicat inițial în limba germană și apoi „rescris" în limba română, volumul premiat al lui Claudiu Mihail Florian se focalizează asupra lumii multiculturale a Transilvaniei, zona natală a autorului. În acest articol, reperăm câteva coordonate culturale ale palierului societal descris, fiind atenți și la polimorfismul de la nivelul lingvistic, ce nu face decât să contribuie la perspectiva ludică a naratorului.

Romanul amintit a fost publicat în 2008 la editura Transit din Berlin, sub titlul *Zweieinhalb Störche. Roman einer Kindheit in Siebenbürgen* (*Două berze şi jumătate. Romanul unei copilării în Transilvania*), dar a apărut destul de repede și în limba română: Cartea Românească l-a publicat în 2012 cu titlul modificat[2]. Interesant de remarcat este faptul că, deși premiul european pentru literatură a fost acordat de cele mai multe ori unor scriitori ce aveau cel puțin două volume publicate, Florian are privilegiul de a fi premiat pentru debut – însă, și mai interesant, pentru debutul în limba română.

Născut în județul Brașov, în sânul unei familie sase în care s-a vorbit limba germană, Claudiu M. Florian își așază încă de la început întreaga școlaritate și toate studiile sale sub semnul acestei limbi, căci are pregătire de germanist. După o activitate în diplomație (fiind și directorul adjunct al Institutului Cultural Român din Berlin) și o bogată experiență de traducere[3], autorul mărturisește despre volumul său de proză că reprezintă „încercarea de portretizare a confluenţei dintre cinci mentalităţi: ardelenească, oltenească, săsească, regăţeană, vest-germană, patru generaţii: străbunici, bunici, părinţi, copil – prezente sincronic, în acelaşi moment temporal, trei istorii: românească, săsească, germană, două culturi: a românilor şi a saşilor transilvăneni"[4]. Se dovedește a fi vorba, așadar, despre un proiect ambițios,

Așa cum tonul ludic este prefigurat încă din titlu, perspectiva narativă pare a fi a copilului ce crește în zona multiculturală a Transilvaniei, unde „[t]oate sunt de-mai-multe-feluri"[5] (în original: „Alles ist mehrerlei."). Familia sa este scindată și se răsfiră atât în mai multe regiuni ale României anilor '70 – Transilvania, Oltenia (unde petrece o vacanță scurtă pentru a cunoaște rudele tatălui), Regatul („Altreich"), dar și în „cele două Germanii", cea democrată, estică, respectiv cea federală, vestică. Spațiul multicultural, deși reprezentând la nivel politic un subiect de dispute, rămâne o oază de înțelegere, de armonie umană – un aspect valorificat abia ulterior de autorul care este nevoit să își continue studiile la București. Plurilingvismul și amalgamul de etnii reprezintă o chestiune cotidiană, de la sine înțeleasă: "I didn't understand or realised I was growing up multiculturally until arriving to Bucharest.

[2]Toate citatele din roman vor fi preluate din ediția românească, Florian, Claudiu M., *Vârstele jocului. Strada Cetății*, București, Cartea Românească, 2012.
[3]Printre autorii traduși de Florian din limba germană în română se numără Svel Hassel și Hermann Hesse.
[4] Claudiu M. Florian în interviul luat de Stelian Ţurlea, „Claudiu M. Florian: «Sunt un migrator între gene şi generaţii»", 23 martie 2012, *Ziarul Financiar*, disponibil online la http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/claudiu-m-florian-sunt-un-migrator-intre-gene-si-generatii-de-stelian-turlea-9422497, accesat ultima dată la 18 aprilie 2018: „Nu am înțeles sau realizat că eu crescusem multicultural până să ajung la București. Mai precis, asta s-a întâmplat după ce m-am întors acasă de la școală... atunci totul mi s-a părut a fi diferit" (trad. noastră).
[5] Claudiu M. Florian, *Vârstele jocului. Strada Cetății*, București, Cartea Românească, 2012, p. 9.

More precisely that happened after returning home from school… it was when everything appeared different to me"[6]. Diferențele sunt minime și nu sunt înregistrate spre a le acutiza, ci valorizate pozitiv, spre a înfățișa comportamente individuale, gesturi specifice care umanizează și particularizează ființele: „Oamenii de aici față de oamenii de aiurea, o limbă față de cealaltă"[7].

Cu toate acestea, spațiul idilic este dublat în acest roman. Pe de o parte, acesta se concretizează în căminul din burgul transilvan, Rupea natală (Reps) din județul Brașov, în care familia este formată din „două berze și jumătate", băiatul și cei doi bunici ai săi. Centrală este aici cetatea, topos ce primește valențe ludice și devine un adevărat personaj în poveștile băiatului. Strada Cetății este cea care face legătura între căminul privat, locuința copilului, și cetatea ce îl poartă uneori pe valul visului.

Pe de altă parte, un al spațiu idilic, de data aceasta construit și reconstituit, este „*Îngermania*", tărâm necunoscut băiatului, dar „[u]n loc deopotrivă binecunoscut și de neatins: undeva el este, însă totodată nu există. *Îngermania* nu se zărește de nicăieri, nici măcar de sus, de pe cetate. Cu toate astea despre el pare să știe lumea întreagă."[8]. Rarele vizite ale rudelor stabilite *Îngermania* provoacă fascinația băiatului: „țara aceea există doar în poveștile care se spun despre ea, și ele, aceste prea rare, auzite, stinse și mereu renăscute vechi istorioare, o fac să fie o țară din povești"[9]. Abstract prin emergența poveștilor, dar concret prin obiectele de proveniență germană pe care le vede în casă, spațiul german rămâne, în orice caz, „țara închipuirii"[10], din care primește uneori cadouri sau „moștenește" îmbrăcăminte (articole, evident, nedisponibile în România comunistă): „Dar să port fostele lor haine chiar în fața lor mi-e oarecum penibil. [...] Însă gâdilătura nerăbdării de a purta și altceva, și încă *Dingermania*, din țara de basm, e irezistibilă."[11]. Orgoliul și fascinația copilărească primează asupra întrebărilor ori a rușinii.

Nu numai străinătatea germană apare conturată ca fiind din povești, ci și capitala României, căci Bucureștiul este orașul în care locuiesc părinții băiatului, pe care îi știe mai degrabă din fotografii, fiind mult mai apropiat de bunici:

> „Sus, în camera-din-față, deasupra televizorului, [...] atârnă pe perete, într-o ramă aurie subțire, o pictură cu mult albastru. [...] șade pe o stâncă solitară o tânără fată într-o rochie turcoaz ca din spumă [...]. Privirea ei blândă se pierdea visător în zare [...]. Când am întrebat-o cine ar fi fata din tablou, Bunica a suspinat și a spus încet:
>
> - E mama ta.
>
> Nu am fost lămurit: e prin urmare ea însăți, Bunica? Ei îi spun eu «Mama». De ce, atunci, nu a spus pur și simplu: «sunt eu»? Însă nu – nu este ea.
>
> [...]
>
> În camera-din-mijloc, pe peretele din dreptul pianului, [...] atârnă, într-o ramă lată de culoare maro-închis, acoperită cu sticlă, o fotografie mare. Din ea privește un chip sever, prins în gulerul unei bărbi negre și dese, sub o căciulă impunătoare din fier. Răspunsul Bunicii la întrebarea mea, cine ar fi acela, mă nedumerește o dată mai mult:
>
> - E tatăl tău."[12]

[6]Claudiu M. Florian în ***, *Meeting Author Claudiu M. Florian*, disponibil online la http://www.diplomatmagazine.nl/2016/06/05/meeting-author-claudiu-m-florian/, acesat ultima dată la 18 aprilie 2018.
[7] Claudiu M. Florian, *Vârstele jocului. Strada Cetății*, ed. cit., p. 9.
[8]*Ibidem.*
[9]*Ibidem*, p. 12.
[10]*Ibidem.*
[11]*Ibidem*, p. 85-86.
[12]*Ibidem*, p. 13-14.

Depărtarea însă nu îl oprește pe protagonist să confere dimensiuni mitice și acestor membri ai familiei. Lucrând în sfera teatrală, *Tatăl* este reținut drept Mihai Viteazul, după rolul pe care l-a jucat într-o piesă: „Acolo l-a jucat pe Mihai Viteazul, tatăl tău. Poți fi mândru de el. / Lămurirea Bunicii nu mi-e nici de data asta de mare folos. Cum oare pot fi mândru de cineva pe care nu-l cunosc?”[13].

Romanul se oprește și asupra unor sărbători care implică alteritatea, comunitatea ori colectivitatea, de la sărbătoarea de Crăciun, trăită în timpul comunismului, cu vederi primite „*Dingermania*”, întrebări legate de diferențele dintre Moș Crăciun și Moș Gerilă, la ironiile la adresa sărbătorii de „două’ș’trei august”, făcând o călătorie de la „O Tannenbaum!” la „Șoimii patriei”. Totodată, valențele religioase sunt multiple, în sensul observării faptului că „Timpul e aici de asemenea de-mai-multe-feluri”[14], iar fiecare etnie își are biserica ori turnul ei, cu clopotele ei care ritmează în mod distinct existența – Turnul Sașilor, „Biserica Românilor”, „Biserica Ungurilor”:

> „Ecourile celor trei turnuri nu sunt nicidecum ușor de deosebit, răsunetul lor fiind pentru mine aproape același, doar depărtarea dangătului lăsându-mă să aflu care dintre biserici își leagănă clopotul. Sunt și ceasuri când răsună toate laolaltă, ceea ce, cu toată frământarea pe care o stârnesc în aer, le simplifică jocul, de la nelămuritul de-mai-multe-feluri la odihnitorul de-un-singur-fel.”[15]

Palierul lingvistic este intens exploatat în volum, astfel încât expresii din „săsește”, „ungurește” sunt alăturate, traduse în limba română, limba convivialului:

> „Mai puțin asemănătoare și confundabile decât glasurile de-mai-multe-feluri de clopot sunt mai-multe-felurile limbilor. Cu Bunicul nu vorbesc în aceeași limbă în care vorbesc cu Bunica, și nici el însuși nu vorbește cu ea cum vorbește cu mine. El nu vorbește decât românește. Însă prin el aflăm cu toții limba înțelegerii. Bunica vorbește cu mine, când suntem doar noi doi, numai în germană – și prin urmare iarăși altfel decât cu vecinii sau cu neamurile săsești. Dacă germana ei cu mine se simte ca un covor zburător, aspru, însă cu margini drepte și fără franjuri, săseasca ei cu ceilalți se simte precum niște franjuri zburători, fără covor.”[16]

Practic, „Limbile ce se întâlnesc aici nu lasă pe nimeni să plece nelămurit.”[17], parcă într-un paradis în care Babelul este dinamitat. Chiar dacă „Nu toți vorbesc germana, nici săsește și nici ungurește, însă cu toții vorbesc româna. E limba pământului, care nu lasă pe nimeni să plece neștiutor.”[18] – o afirmație ce poate părea paradoxală pentru un autor care debutează în limba germană, dar care se dovedește a fi validă prin faptul că Florian a refuzat ca alții să îi traducă romanul: scriitorul spune că în 2011 „am adus-o în limba română, cu totul și cu multe în plus”[19].

[13] *Ibidem*, p. 14.
[14] *Ibidem*, p. 16.
[15] *Ibidem*, p. 19.
[16] *Ibidem.*
[17] *Ibidem*, p. 20.
[18] *Ibidem.*
[19] Claudiu M. Florian, în Valentin Șchiopu, *Bondarul purtător de polen. Vârstele scriitorului*, 28.05.2016, interviu disponibil online la https://pressone.ro/bondarul-purtator-de-polen-varstele-scriitorului/, accesat ultima dată la 5 mai 2018.

Jocul perspectivelor de-mai-multe-feluri

Perspectiva ludică este cea care predomină textul, a băiatului de aproximativ 6 ani ce corelează mereu timpul obiectiv ani anilor 1970 cu o dimensiune cotidiană, familială, domestică, înregistrată la nivel personal. Însă focalizarea este uneori denaturată, căci avem de a face și cu privirea cvasi-inocentă asupra comunismului, cu limba sa de lemn, care nu este întru totul limba „înțelegerii": „Nu e prima oară când în televizorul brun-roșcat se vorbește în românește fără să înțeleg ce se spune, ca și cum ar fi o limbă cu totul străină."[20]. Se invocă și chestiuni discutate de membrii familiei, de la simpla nevoie a unui congelator, care nu poate fi luat decât *Dingermania*, la situația etnicilor germani din alte spații în perioada lui Adenauer („Adamauer") sau Willy Brandt, ori în Germania (Germaniile) după al Doilea Război Mondial. Speranța în Honecker că poate duce la reunificarea celor două Germanii, poveștile rudelor ce au participat la război, la războiul care a devenit *Cugermania*, încercările de a reîntregi familia stau sub un semn totuși dramatic, al neputinței omului în fața istoriei mari. Deși pentru băiat „Timpul! Timpul pare că e făcut pentru joacă."[21], „Ciau-cesku" este prezent în memoria copilului, fiind menționate vizitele lui „Tovarășului" din China și Coreea de Nord, redate replici ale membrilor familiei care trădează maturitatea prematură a naratorului. Acestea sunt momentele în care trucul povestitorului inocent lasă vocea anti-comunistă să intervină, de aici o oarecare lipsă de consistență a naratorului, o lipsă de unitate a viziunii, care păstrează doar cumințenia:

> „- Dacă vizita asta în China ar fi venit mai devreme, când încă nu era în culmea gloriei, nu s-ar fi simțit uficient de puternic și măreț să îngăduie și pentru el asemenea onoruri. Să fi venit câțiva ani mai târziu, reformele începute ar fi ajuns prea adânci și l-ar fi convins, probabil, să le ducă până la capăt, pentru că ar fi fost ceea ce trebuie. În felul ăsta însă, descoperirea mascaradei cu tot cultul personalității a picat la țanc – vreau să spun, în momentul cel mai prost. Când mulți, în țară și în lume, încă-l mai ovaționează sincer."[22]

Munca de trei ani la varianta germană nu trebuie separată în mod categoric de activitatea cotidiană a lui Claudiu M. Florian, căci se simte în fluxul romanului perspectiva documentaristă, dar și cea a lingvistului. Mai mult decât atât, tonul general al textului nu este deloc incisiv, iar criticile la adresa comunismului sunt mereu așezate într-un spectru al firescului... diplomatic.

Romanul lui Florian se încheie cu achiziționarea uniformei pentru școală, sfârșind o primă „vârstă a jocului", căci volumul este gândit ca fiind doar prima parte a unei – putem spune – monografii personale a ținutului Siebenbürgen, înscriindu-se în tradiția literaturii de expresie germană din România, într-un joc multifațetat al limbilor și al identităților. Din câte observă autorul exotismul „săsesc" este cel mai dezbătut în cadrul cronicilor: „- Fără a conştientiza acest aspect în momentul scrierii, am constatat ulterior că, în ambele ţări, romanul a fost atribuit unei nişe oarecum exotice, cu mai mulţi numitori comuni: perspectiva copilului, contextul specific al epocii, român şi transilvan, diferenţa de mentalităţi. Principalul punct de interes, în ambele percepţii, l-a constituit însă elementul săsesc. Deşi romanul nu se vrea doar o pledoarie pentru destinul saşilor."[23].

[20] Claudiu M. Florian, *Vârstele jocului. Strada Cetății*, ed. cit., p. 21.
[21] *Ibidem*, p. 97.
[22] *Ibidem*, p. 210.
[23] Claudiu M. Florian, în Valentin Șchiopu, *Bondarul purtător de polen. Vârstele scriitorului*, ed. cit.

BIBLIOGRAPHY

Florian, Claudiu M., *Vârstele jocului. Strada cetăţii*, Bucureşti, Cartea Românească, 2012.

http://www.euprizeliterature.eu/what-eupl, accesat ultima dată la 12 aprilie 2018.

http://www.europa-creativa.eu/noutatic_doc_112_premiul-uniunii-europene-pentru-literatura-2017_pg_0.htm, accesat ultima dată la 12 aprilie 2018.

***, *Meeting Author Claudiu M. Florian*, disponibil online la http://www.diplomatmagazine.nl/2016/06/05/meeting-author-claudiu-m-florian/, acesat ultima dată la 18 aprilie 2018.

Șchiopu, Valentin, *Bondarul purtător de polen. Vârstele scriitorului*, 28.05.2016, interviu disponibil online la https://pressone.ro/bondarul-purtator-de-polen-varstele-scriitorului/, accesat ultima dată la 5 mai 2018.

Turlea, Stelian, *Claudiu M. Florian: „Sunt un migrator între gene şi generaţii”*, „Ziarul de duminică”, 23 martie 2012, interviu disponibil online la http://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/claudiu-m-florian-sunt-un-migrator-intre-gene-si-generatii-de-stelian-turlea-9422497, acesat ultima dată la 18 aprilie 2018.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE LOST IDENTITY OF A KOREAN AMERICAN IMMIGRANT

Marian Suciu

PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: This research analyses Leonard Chang's social novel, which is clearly inspired by real events that occurred during the Los Angeles riots. The present paper offers keen insight into the internal and external struggles of a second-generation Korean American who faces difficulties when reconciling his identity as an American citizen with the one of a person of Korean descent. Furthermore, the paper underlines, at one time, how the main character is trying to adapt to the American way of life by using each of the four types of strategies of acculturation, as defined by Berry (2005), but ends up losing all identity through the process of deculturation. This happens due to the fact that he can neither assimilate both cultures nor accept one of them entirely.
The paper will also focus on the image created by a second character who depicts America as a dystopian land where the majority of people are lawbreakers, such as burglars, drug dealers or drug addicts, and so on. Moreover, the life of Mr. Rhee's daughter will also be analysed, as well as the way in which she becomes American or Asian American. Lastly, the paper will highlight the stressful relationship between Asian Americans and African Americans; how Asian Americans tend to discriminate against African Americans, which lead to protests and violence in 1991 and 1992.

Keywords:Acculturation, Deculturation, Discrimination, Leonard Chang, Los Angeles Riots.

1.Introduction

Nowadays, upon reading contemporary well known books written by American authors and watching the most popular television series and movies from the United States of America, it is doubtless that they depict America as a Utopian land or, at least, as the place where any major problem can be solved, starting with youth issues and carrying through to zombies or nuclear apocalypses.

Unfortunately, serious and realistic topics such as discrimination, acculturation, alcoholism, drug addiction and domestic violence, are less often represented in the works of the majority of American authors, but these topics are more readily found in ethnic American literatures. Works from these literatures adopt the aforementioned themes because authors from ethnic minorities want to give a warning signal about the current state of the American society, which is not a Utopian land, but a dystopian world in which actions such as discrimination, juvenile delinquency, domestic violence and drug abuse are daily habits for some of today's young and old generations of Americans.

2. Historical context

Considering that the Chinese minority in America, which is composed of 2,422,970[1] Americans of Chinese descent, is one of the largest minority groups in the United States, it stands to reason that the Asian community, as a superordinate group, constitutes a large part of the population of the United States. Unfortunately, although their numbers are significant,

[1] Matthes Markus, *Chinese Americans – A "model minority"?,* Munich, Grin Publishing GmbH, 2007, p.2.

they are still discriminated against by white and African Americans, because they fear that Asian Americans will steal their jobs and business opportunities.

Moreover, the discrimination and the lack of ability to adapt to the new American culture makes Chinese Americans isolated from the rest of society, and it becomes evident that the Chinese have constructed special Chinese towns in the major cities in order to preserve their traditional culture and their segregation from others.

The Korean minority, which is composed of 1,500,000 million Korean Americans[2], is another important Asian American community and is the result of several waves of Korean immigrants. Furthermore, the first Koreans came to the United States at the beginning of the twentieth century and they continued to come in constant waves, although they encountered some problems starting from 1910, when they became part of the Japanese Empire.

The integration of Korea into the Japanese Empire made the Koreans seem like Japanese nationals, which made them undesirable to the United States because the Japanese and their collaborators were banned, in 1907, from entering America through the *Gentlemen's Agreement*[3]. Fortunately, after 1910 "students, diplomats, merchants, and wives of men already in the United States"[4] still managed to get into America. Moreover, "the 1950s witnessed new Korean immigration to the United States of America, including military brides, orphans, and college students"[5] and after 1965, because of "the dramatic change in American immigration policy"[6], a large wave of Koreans from the South and refugees from the North came to the promised land.

Unfortunately, the fate of Korean immigrants and Korean Americans from the second and third generations is similar to the fate of other Asian immigrants, who had to face direct and indirect discrimination and conflicts; in 1992 the discrimination against Koreans culminated with the Los Angeles Riots, during which African American protestors destroyed several Korean stores[7].

3. Acculturation

When discussing texts written by American authors of Asian descent, in general, and particularly of Korean origin, the processes of acculturation needs to be taken into account. This process of acculturation may be defined as "the cross-cultural adaptation process where individuals learn a new cultural system in their new host society but still maintain their own cultural integrity"[8]. Moreover, this process may have numerous factors which determine its success and formal education, social networks and the age of contact with the new culture are just some of the factors that have a great impact[9].

Usually the acculturation means a process of fusion between the original culture and the new culture, because by "encountering the other, I am forced to recognize my identity, to evaluate myself and defend my own identity"[10] and this sometimes leads to the immigrant

[2] Won Moo Hurh, *The Korean Americans,* Westport, Greenwood Press,1998, p.11.
[3]Anne Soon Choi, *Korean Americans,* New York, Chelsea House, 2007, p.pp.11-18.
[4]*Ibidem,* p.18.
[5]*Ibidem,* p.19.
[6]*Ibidem.*
[7]*Ibidem.*
[8] Indira Somani, *Enculturation and Acculturation of Television use Among Asian Indians in U.S.*, Ann Arbor, ProQuest, 2008, p.120.
[9]Constantin Cucoş, *Educaţia. Dimensiunii culturale şi interculturale*[*Education.* The cultural and intercultural dimension], Iaşi, Polirom, 2000, p.126.
[10]*Ibidem.*

exhibiting symptoms such as "stress towards acculturation, anxiety, depression, feelings of marginalization and exclusion, confused identity"[11].

According to Bery's theory we find four strategies of acculturation depending on the ethno-cultural group (assimilation, integration, separation, marginalization) the immigrant makes use of, after answering to himself about how important it is to maintain their original identity and cultural characteristics and which group they want to be part of. The first type of acculturation process posits that the immigrant assimilates the new culture and forgets their own culture, whereas in the case of integration, it can be said that it is a process through which a person preserves their own culture in their private life, but embraces the dominant culture in the public sphere[12]. The third type of acculturation process, separation, is a process during which the person has to live in a separated community because they want to preserves their own culture or because the dominant others consider them to be strangers and do not approve of their existence in society. The fourth type, marginalization, is the process during which the person who adapts to the new culture has to suffer either from being ignored by the members of dominant society or from fun being made of their cultural background[13]. When the immigrant reports themselves to the society of the majority, the aforementioned strategies transform into the acculturation strategies of large societies (multiculturalism, melting pot, segregation, exclusion), where multiculturalism is a consequence of the integration of the individual, melting pot is the consequence of the assimilation of the new culture, exclusion is the consequence of marginalization and group segregation is the consequence of living in a separated community[14].

Oftentimes acculturation can lead to the process of deculturation and through this process "a person or a group [ends up] denying his/their own culture, and also any other form of culture, as a consequence of an inadequate manner of adapting to a different culture. Moreover, sometimes this process is accompanied by personality disorders"[15] and suicide. These types of symptoms were exhibited by the Africans brought to America at the beginning of the sixteenth century[16] .

4. Between loss of identity, separation and marginalization

Through his first novel, *The Fruit'n Food,* Leonard Chang, a second-generation Korean American, introduces the seemingly ignorant American and the unknowing European to a dystopian world where immigrants that are forced to become American lose their identities and those few brave Asians who manage to find their place in their new society have battle being discriminated against or discriminating against other ethnic groups. Moreover, his work "indubitably recalls the Riots"[17] that occurred in Los Angles in 1992.

The riots the book references began at the end of April when hundreds of poor Hispanic, African American and white people took to the streets to protest against the jury's decision that found the four police officers, who had violently beaten Rodney King, to be not

[11] *Ibidem.*
[12] John Berry W, "Acculturation: Living successfully inn two cultures" in *International Journnal of Intercultural Relations*, Issue 29, 2005, p.705. Available: http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic551691.files/Berry.pdf. [Accessed 2015, April, 20].
[13] *Ibidem*
[14] *Ibidem,* pp.705-706.
[15] Anghelache Valerica, *Educaţie interculturală* [*Intercultural education*], Galaţ, Lower Danube University Press, 2006, p.116.
[16] Constantin Cucoş, *op.cit.,* p.128.
[17] Hyeyurn Chung , "The Korean American Cowboy and the Fallacy of Regenerative Violence in Leonard Chang's The Fruit'N Food", in *Culture, Society and Masculinity,* vol.2, issue 1, p.4.

guilty[18]. Unfortunately, one year earlier "Empire Liquor Market owner Soon Ja Du shot and killed 15-year-old Latasha Harlins in South Los Angles […] believing that Harlins was trying to steal a bottle of orange juice"[19]. When the riots began, the angry mob remembered the incident and expressed their rage by attacking Korea Town, which "led to the destruction of more than 2,000 Korean-owned businesses, amounting to over $400 million in damages"[20].

At a first reading, the novel may seem to start in a peculiar vein because it presents a confusing conclusion, wherein main character Tom, a second–generation Korean American, is presented as a young shopkeeper who went "blind"[21] after getting into a fight with a group of protestors. But on a closer reading, the placing of the conclusion at the beginning of the novel can be understood, due to the fact that the blindness can be used as a key to interpret the whole novel. In fact, Tom's blindness may be interpreted as a metaphor for losing one's identity, and thereby the entire text can interpreted as a failed journey to find one's identity.

The novel has another metaphor for the loss of identity. When Tom loses his wallet, he not only loses the wallet, but his identity as well, because without "wallet he had no identification. He had no identity"[22]. Moreover, it can be thought that he never had an identity to begin with, because those whose duty was to teach him to be Korean or Korean American simply passed him from one to the other and never taught him anything. Furthermore, the metaphor of the lost wallet can be also interpreted in a different manner, where it can be considered that Tom was a simple Korean American citizen who had assimilated into American culture until the moment when he entered the shop, but he lost his wallet and his American identity by entering the Korean shop because he had reentered in the world of his ancestors.

Although Tom is Korean American and had lived for a while with "his grandmother in Korea"[23], he could not speak Korean which is evident in the beginning when Mr. Rhee asks him something in Korean that he cannot understand or answer. Moreover, he does not know the names of Korean food and mistakes guksoo with noodles, nor does he know how to eat Asian food, because when Mr. Rhee gave him food "he handed it to Tom with chopsticks, but paused and also gave him a fork"[24]. Furthermore, it can be said that, although he did not understand Korean and could not eat like a Korean, he wanted to learn the names of Korean food and to understand Koreans due to an integration process where he tried to understand his original culture during work hours while maintaining the dominant culture during his free time.

Unfortunately, although Tom tries to remain American and he adapts to the new society, he is trapped in Korea Town, because "the attraction of the Fruit'n Food was some inexplicable link to his past" [25] and all his efforts of watching television, eating pizza or going out with a girl are futile because he cannot forget his adhesion to his Korean inheritance.

Not only does Tom work at a Korean store, but when he goes out with June, he goes to a café that looks more like an Asian tea house than as a western café, because there were

[18]Matthew Hughey, "Los Angles (California) Riots of 1992", in Walter Rucker, James Nathaniel Upton (eds.), *Encyclopaedia of American Race Riots*, Westport, Greenwood Press, 2007, pp.. 381-383.
[19]Kim Katherine Yungmee, *Los Angeles's Koreantown,* Charleston, Arcadia Publishing, 2011, p.107.
[20]*Ibidem,* p.10.
[21] Leonard Chang, *The Fruit'n Food*, Seattle, Black Heron Press, 1996, p.1.
[22]*Ibidem,* p.8.
[23]*Ibidem,* p.13.
[24]*Ibidem,* p.15.
[25]*Ibidem,* p.13.

some "Japanese rice paper lamps hanging from wires running high over the customers"[26] . Moreover, when the two young Korean Americans go out for a drink they go to a bar where "almost everybody […] was Asian and he thought this was strange"[27]. Therefore, it is emphasized that Asian Americans, in general, and Korean Americans, in particular, usually separate themselves from American society by going to places designed especially for them. Furthermore, Tom seems to find this segregation as strange at first, but after getting into the atmosphere and enjoying his date with June "he thought that this didn't seem so bad"[28], as he could simply enjoy himself without having to worry about getting into a fight with some African American who liked June's looks.

Although Korean immigrants wanted to earn a decent living in their new country, they could not find decent jobs despite the fact they were educated as they were marginalized. This situation is exemplified by Mr. Rhee who "had gone to college in Korea; he had studied electrical engineering, but couldn't get a job here"[29] and was finally forced to open a grocery store. Moreover, not only Mr. Rhee had trouble finding a job, Tom was probably also marginalized because of his Korean looks and "he couldn't seem to find […] work"[30] that would offer him enough money to live a decent life, although there "were minimum wage jobs in fast food places that he could have taken"[31], until he was hired at the Korean shop.

Tom is not the only Korean American that needs to adapt to the segregated Asian American society, but June, or Jung-Me, Mr. and Mrs. Rhee daughter, a second-generation Korean American young girl, also has to fight between her attraction to the Asian American world and her parents' desire for her to obtain a better American life. Therefore, on the one hand, her parents want for her "to go to college and all that"[32] so that she can get a better job and have perfect life, which meant that "they're putting a lot of pressure"[33] on her, and that she had to study a lot, which she does not want to do, andon the other, she wants to explore Asian American society by working at her parents' shop, going out with Asian friends or with people of Asian descent, like Tom, to Asian-style coffee houses or to bars frequented mainly by Asians.

June makes use of syncretism in order to find an identity, because she wants to go to coffee houses and bars like any other American youngster, but she chooses establishments that cater mainly to an Asian clientele when she decides to go out. Moreover, in an act of rebellion against society and her parents, not only does she drink, but she also smokes cigarettes and sleeps with Tom.

The whole structure of the novel is based on Mrs. Rhee's discriminatory attitude, as she suspects each person, in general, and gumdngee, African Americans, particularly, of shoplifting, because she thinks that every gumdngee is a member of a gang and that all of them take drugs and steal things. Unfortunately, this discriminatory attitude is the consequence of there having been five hold-ups in the store and during the last one "the man hit her and take all the money"[34]. Moreover, during the two years of the shop's existence numerous products had disappeared from the shop, because "they put in coat, in pocket, in

[26] *Ibidem,* p.70.
[27] *Ibidem,* p.79.
[28] *Ibidem,* p.80.
[29] *Ibidem,* p.72.
[30] *Ibidem,* p.8.
[31] *Ibidem.*
[32] *Ibidem,* p.72.
[33] *Ibidem.*
[34] *Ibidem,* p.83.

bags"[35] and left the shop without paying anything. Even Tom finds this attitude to be disturbing and judges Mrs. Rhee as being "racist"[36]. Unfortunately, after working for a long time at the store, and after a child runs away with a bottle of water, he also becomes racist and suspects every African American of shoplifting. Therefore, it is not surprising that he became obsessed with watching clients that may be shoplifters and that, the moment when two African Americans tried to run with stolen goods, he takes the gun from under the counter and threatens to shoot the thieves in order to protect the shop, although Mrs. Rhee only asked him to push the alarm button.

The existence of a small gun in a store located in a bad neighborhood may be useful and it may offer some help in case of a robbery, but it denotes the lack of confidence in the police and it shows that the owners, or shopkeepers, want to answer violence with violence, which is decidedly not a good idea, as it motivates the relatives of the victims (would-be robbers) to seek revenge and thus the whole cycle of violence will repeat endlessly. Moreover, Tom's violent reaction brought with it a large wave of discontent from the African Americans in the neighborhood, who started protesting against Mrs. and Mr. Rhee's discriminatory attitude in front of their store.

The protests against Mr. Rhee shop are not a novelty in American society and the author warns the reader about this type of manifestation throughout the novel. Firstly, the narrator mentions that "a new story came on the radio about the continuing boycott of a Korean grocery in Brooklyn's Flatbush section after a Haiti woman accused the owners of assaulting her"[37]. After the robbery, Tom hears "news about recent gang activity, especially the shootings involving neighborhood Asian gangs against other local gangs"[38] on the television. Furthermore, after the incident, Tom witnesses the protest against the Korean shop where he works, which starts as a peaceful protest, but the protestors became violent when their numbers increased and the media and police became involved, which led to the destruction of the store in the end.

Tom, as a second-generation Korean American who has lost his identity, can be considered the cause for all the incidents, because if he had had a clearly defined self-identity he would not have been influenced by Mrs. Rhee's opinions on African Americans and he would not have responded violently when the two gumdngee had tried to steal from the shop. Moreover, if he had had a clear identity, he would have accepted that he was a stranger in someone else's country and that he had to behave, but he could not accept this, unfortunately. Furthermore, this lack of identity will force him to show the protestors that he does not care about them or about Koreans because, when he left the store, he "knocked over the snack food stand"[39] leaving the snacks scattered on the floor and he showed his middle finger to the African American protestors, which provoked the protestors to attack him and the shop.

5. Conclusion

In conclusion, it can be said that Leonard Chang's social and realistic novel truly is a contemporary masterpiece because it offers a clear picture of the dystopian American society wherein Asian immigrants and second- and third-generation Asian Americans try to find their place, either in the segregated and marginalized Asian American society, either in the American dream land. Moreover, the novel offers a clear picture on how first- and second-

[35] *Ibidem,* p.16.
[36] *Ibidem,* p.17.
[37] *Ibidem,* p.25,
[38] *Ibidem,* p.91.
[39] *Ibidem,* p.188.

generation Korean Americans try to adapt to the new society and how they usually end up living in segregated groups or wander around the country with no direction and without any sense of identity.

6. Acknowledgement
This paper is a result of a doctoral research made possible by the financial support of the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013, co-financed by the European Social Fund, under the project POSDRU/187/1.5/S/155383- "Quality, excellence, transnational mobility in doctoral research".

BIBLIOGRAPHY

Anghelache Valerica, *Educaţie interculturală* [*Intercultural education*], Galaţ, Lower Danube University Press, 2006.
Berry John W, "Acculturation: Living successfully inn two cultures", in *International Journnal of Intercultural Relations*, Issue 29, 2005, pp. 697-712. Available: http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic551691.files/Berry.pdf. [Accessed 2015, April, 20].
Chang Leonard, *The Fruit'n Food*, Seattle, Black Heron Press, 1996.
Choi Anne Soon, *Korean Americans,* New York, Chelsea House, 2007.
Chung Hyeyurn, "The Korean American Cowboy and the Fallacy of Regenerative Violence in Leonard Chang's The Fruit'N Food", in *Culture, Society and Masculinity,* vol.2, issue 1, pp.3-18.
Cucoş Constantin, *Educaţia. Dimensiunii culturale şi interculturale*[*Education.* The cultural and intercultural dimension], Iaşi, Polirom, 2000.
Hughey Matthew, "Los Angles (California) Riots of 1992", in Walter Rucker, James Nathaniel Upton (eds.), *Encyclopaedia of American Race Riots*, Westport, Greenwood Press, 2007, pp.. 365-385.
Hurh Won Moo, *The Korean Americans,* Westport, Greenwood Press,1998.
Kim Katherine Yungmee, *Los Angeles's Koreantown,* Charleston, Arcadia Publishing, 2011.
Markus Matthes, *Chinese Americans – A "model minority"?,* Munich, Grin Publishing GmbH, 2007.
Somani Indira, *Enculturation and Acculturation of Television use Among Asian Indians in U.S.*, Ann Arbor, ProQuest, 2008.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

FAIRY-TALE AND MYTH – INTERFERENCES

Ioana-Steliana Tătulescu

PhD Student, University of Pitești

Abstract: The striking resemblance between myth and fairy tale made the theorists look closer at the link between them. In fact, one of the theories of the origin of fairy tales is the mythological theory. At first glance, the same rigid scheme, the same stereotype, the same fantastic-miraculous atmosphere, entitles us to affirm like V.I. Propp that "... the fantastic fairy tale is a myth in its morphological foundations" or like L. Şăineanu that "myth is an individualized fairy tale". However, the myth is presented as a true sacred tale, while fairy tale, as the name calls it, an invention (in Slavonic basnû: invention).
The present paper will try to talk about all these links between fairy tale and myth.

Keywords: fairy tale, mith, interferences, stereotypy, sacred.

Nu trebuie să fii expert ca să-ți dai seama că între mit și basm există o legătură - doar răsfoind o simplă culegere de basme și una de mituri. În ambele citim despre eroi cu puteri supranaturale, în ambele acțiunea se petrece în timpuri străvechi, în ambele orice se poate întâmpla, nimic nu este imposibil.

[...] Miturile elenice şi multe din legendele lor sună la auzul nostru întocmai ca nişte basme. [...] Singura deosebire între ele şi poveştile poporale e caracterul general al celor din urmă: mitul e un basm individualizat[1]*,* scrie Lazăr Şăineanu în cartea sa *Basmele române*.

Și V.I . Propp afirmă că *basmul fantastic reprezintă un mit în fundamentele sale morfologice,* adăugând că aceasta este doar o supoziție, fiind necesar un studiu mai amplu în acest sens.

Aceștia nu sunt singurii, mulți alți cercetători îmbrățișează ideea de evidentă legătură între basm și mit.

Una dintre principalele teorii cu privire la originea basmelor este teoria mitologică. Printre adepții acestei teorii se numără: Frații Grimm, Arthur și Albert Schott, At.M.Marienescu, Al.I.Odobescu și George Coşbuc. Alți teoreticieni, precum C.W.von Sydow ori Albert Wesselski au acceptat teoria mitologică, însă cu anumite modificări.

Conform teoriei mitologice concepute de frații Grimm, basmul își are originea în miturile arhaice:

Basmul are un substrat mitic ce *se aseamănă unei părticele de piatră prețioasă sfărâmată, care zace împrăştiată pe pământul năpădit de iarbă şi flori şi pe care o poate descoperi numai o privire ascuțită. Semnificația i s-a pierdut de mult, dar ea este încă simțită şi dă basmului conținutul său, în timp ce satisface totodată plăcerea pentru miraculos, căci ea nu este niciodată un simplu joc de culori a unei fantezii fără conținut.*[2]

Frații Grimm au conceput această teorie pornind de la descoperirea prezenței basmelor asemănătoare eşalonate aproximativ în cercuri în aria indo-europeană.

[1] Lazăr Şăineanu, *Basmele române*, Editura Minerva, București, 1978, p. 53;
[2] Ovidiu Bârlea, *Mica enciclopedie a poveştilor românești,* Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976, p. 405;

Majoritatea cercetătorilor au afirmat că teoria fraților Grimm este netemeinică, întrucât nu se cunoaşte mitologia străvechilor indo-europeni și, prin urmare, nu se poate stabili corespondența dintre vechile mituri şi basm.

Suedezul C. W. von Sydow a corectat teoria mitologică a fraților Grimm - păstrând din aceasta partea care stipulează că basmul are o origine indo-europeană, avându-se în vedere asemănarea foarte mare dintre variantele basmelor germane, slave ori celtice - însă nefiind de acord că basmele sunt fragmente din miturile străvechi.

Cercetările actuale recunosc importanța şi influența mitului asupra basmului, considerându-se că basmul a luat naștere prin crearea unor narațiuni în care miraculosul și supranaturalul au fost desacralizate și percepute fără a avea vreo legătură cu vechile mituri.

Ovidiu Bârlea, unalt important cercetător în domeniul basmului, scrie în studiul său, *Mica enciclopedie a poveştilor românești:*

Frații Grimm, apoi mai târziu Wesselski şi Propp au stabilit secvența mit-basm. La început a fost mitul, legenda etiologică despre demiurgi [...]. Cu trecerea vremii, credința în aceştia a slăbit treptat, narațiunile despre faptele lor au încetat a mai fi crezute şi au devenit simple relatări, spuse spre desfătarea ascultătorilor. Verdictul mitic a fost convertit astfel în plăsmuire estetică.[3]

Derivată din teoria mitologică este teoria naturistă, conform căreia basmul își are originea în perioada comună a indo - europenilor, când limbajul era extrem de colorat. Acest limbaj permitea denumirea mai multor obiecte sau fenomene folosind aceeaşi metaforă. Mai târziu limbajul s-a mai restrâns, făcând posibilă o *boală a limbajului*, mai exact însușirile tuturor omonimelor au fost restrânse la un singur obiect sau fenomen, astfel născându-se mitologia.

Adepții teoriei naturiste consideră că sub numele personajelor din mitologii și basme se ascunde o semnificație primară.

Dintre adepții teoriei naturiste amintim pe Max Müller, A.Kuhn, W.Schwartz, C.W.Cox, Angelo de Gubernatis.

Strâns legată de teoria mitologică este teoria ritualistă, conform căreia basmul a luat naștere ca urmare a desacralizării miturilor și legendelor. Putem enumera printre adepții teoriei ritualiste pe A.van Gennep și P. Saintyves.

Vorbind despre analogia basmului cu mitul, Lazăr Şăineanu, autorul uneia dintre cele mai importante cărți românești din acest domeniu, *Basmele române,* este de părere că *animismul, […]factorul creator al mitologiilor,[…]* este *unul din motivele cele mai poetice în cântece şi în basme.*[4]

De asemenea, el identifică şi visul, comun miturilor și basmelor.

Amintește și despre metempsihoză, un alt factor întâlnit atât în mituri, cât și în basme:

Această credință în metempsihoză, sau transmigrațiunea sufletelor, pe care o găsim deopotrivă în India şi în Egipt, precum şi la popoarele indigene din Africa şi America, a fost de asemenea un factor însemnat în plăsmuirea poveştilor, a căror realitate e astfel motivată prin seria de transformări perpetue.[5]

Șăineanu identifică personajele basmelor ca fiind ființe mitice care *îmbracă însă o formă particulară şi variată, după diversele grupuri etnice.*[6]

[3] *Ibidem*, p. 68;
[4] Lazăr Șăineanu, *Op. cit*., p. 18;
[5] *Ibidem*, p. 21;
[6] *Ibidem*, p. 33;

O altă analogie cu mitul identificată de Şăineanu este și limbajul, *acea limbă metaforică, acele idiotisme, acele formule variate,*[7]cărora cercetătorul le dedică un întreg capitol din cartea sa.

Şăineanu amintește despre numele împăraților din basme, cel mai adesea acestea fiind nume de culori: Roş-Împărat, Galben-Împărat, Alb-Împărat etc. Ele sunt simboluri, iar personajul este de natură sacră sau demonică, după simbolul culorii respective. Autorul *Basmelor române* dă nenumărate exemple de nume ale personajelor, de fenomene fizice personificate, de obiecte magice cu valoare de talisman, de animale năzdrăvane - în toate văzând legătura basmului cu legendele şi miturile, în special cele greceşti.

Şăineanu amintește și despre numerele magice din basme:

Numerele joacă de asemenea un rol însemnat în basme, ca în mitologiile şi doctrinele mistice din toate timpurile.[8], completând la subsol cu un citat din Virgiliu: *zeii iubesc numerele nepăreche.*

O altă importantă contribuție în domeniul studierii basmului a adus-o și George Călinescu, autorul cărții *Estetica basmului.* El este un adept al lui Andrew Lang în privința circulației basmelor:

Migraţia şi persistenţa uimitoare a şabloanelor fabuloase este de netăgăduit [...] un fapt este clar, şi în privinţa asta Andrew Lang are dreptate. Dacă am descoperi o populaţie într-o insulă ce n-a avut niciodată un contact cu lumea cunoscută, am găsi acolo şabloane de basm, dacă nu material, dar desigur spiritual identice.[9]

Călinescu explică fenomenul prin *conformaţia morală şi imaginativă a oamenilor de pretutindeni.*[10]

El amintește în cartea sa de faptul că autori precum Otto Henne-Am Rhym au folosit basmul în studii de mitologie comparată. În urma acestui studiu, Călinescu este de părere că, de fapt, *mitologia însăşi capătă un sens descifrată uman.*[11]

Chiar dacă nu este un adept stricto sensu al teoriei mitologice, îi recunoaşte basmului apropierea, printre altele, şi de mitologie:

Basmul e un gest vast, depăşind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, ştiinţă, observaţie morală etc.[12]

Nu se poate încheia periplul printre autorii români care au cercetat basmul și din punctul de vedere al legăturii acestuia cu mitul, fără a aminti de Mircea Eliade, un prodigios cercetător al mitului, un *homerid al istoriei religiilor care a transformat disciplina cunoaşterii mitologice într-o epopee a ideilor*, așa cum afirmă Vasile Nicolescu în prefața cărții lui Mircea Eliade *Aspecte ale mitului.*

Conform concepției lui Mircea Eliade, în societățile arhaice şi tradiționale oamenii deosebesc miturile de basme, numindu-le *istorii adevarate*, respectiv *istorii false*. Istoriile adevărate se referă la originile lumii, iar protagoniştii acestora sunt ființe divine, zei. Istoriile false au un conținut profan. De asemenea, în aceste societăți arhaice miturile nu se pot povesti oricum, ele nu sunt recitate în prezența neinițiaților (femei şi copii). Aceste istorii adevărate sunt împărtășite neofiților de către instructori bătrâni în timpul perioadei de izolare în junglă, aceasta făcând parte din ritualul inițierii. Timpul când se pot recita este un interval

[7]*Ibidem*, p. 33;
[8]*Ibidem*, p. 39;
[9]George Călinescu, *Estetica basmului*, Editura pentru literatură, București, 1965, pp. 385-386;
[10]*Ibidem*, p. 386;
[11]*Ibidem*, p. 385;
[12]*Ibidem*, p. 9;

de timp sacru, de obicei toamna sau iarna şi numai noaptea. Istoriile false (basmele) pot fi povestite oricând şi oriunde şi pot fi ascultate de toată lumea.

Chiar dacă personajele miturilor sunt zei şi fiinţe supranaturale, iar eroii basmelor sunt în general persoane normale, au - remarcă Eliade - o trăsătură comună, şi anume aceea că nici eroii miturilor şi nici cei ai basmelor nu fac parte din lumea cea de toate zilele.

Istoria povestită de mit este o cunoaştere de ordin ezoteric. Ea este secretă, se transmite în cursul unei iniţieri şi este însoţită de o putere magică-religioasă.

Cartea mai conține și o anexă intitulată *Miturile şi poveştile cu zâne* - un studiu cu privire la basme și legătura lor cu mitul, plecând de la discuția pe marginea unei cărți a lui Jan de Vries, *Betrachtungen zum Märchen, besonders in seinem Verhältnis zu Heldensage und Mythos,* în care este cercetat raportul dintre povestirile populare, saga eroică și mit.

Eliade consideră că nu este întotdeauna adevărat că *basmul vădeşte o desacralizare a lumii mitice. S-ar putea mai curând vorbi despre un camuflaj al motivelor şi al personajelor mitice; şi în loc de desacralizare ar fi mai bine să spunem degradare a tot ceea ce e sacru.*[13] El crede că zeii sunt camuflați în personajele basmelor, dar continuă să-şi îndeplinească funcțiile.

Eliade spune că basmul repetă pe un alt plan şi cu alte mijloace un scenariu de inițiere imaginară. O inițiere pe care omul din societatea modernă nu o sesizează. El crede că citind un basm doar se amuză şi evadează din cotidian, însă, de fapt, beneficiază inconştient de inițierea imaginară oferită de basm.

Ne-am putea întreba deci dacă basmul minunat nu cumva a devenit foarte de timpuriu un dublet facil al mitului şi al ritului de iniţiere, dacă nu cumva a avut acest rol de a reactualiza probele de iniţiere la nivelul imaginarului şi al oniricului.[14]

Mircea Eliade concluzionează că basmele au o evidentă structură inițiatică, însă scenariul de inițiere este imaginar, nelegat de un context istorico-cultural și exprimă o comportare anistorică, arhetipică a sufletului.

În articolul de față s-a punctat până acum relația basmului cu mitul îndeosebi prin prisma asemănărilor dintre acestea. Este interesant să se facă şi prin prisma diferențelor dintre ele, pentru a se putea ajunge la o concluzie cât mai clară, atât cât se poate face în câteva pagini. Subiectul este unul extrem de vast, abordat de cercetători de primă mână ai lumii, care au publicat numeroase și ample studii cu puncte de vedere diferite, în care, chiar dacă in toate se regăsesc elemente comune - interpretarea lor se face diferit.

Cea mai importantă diferență dintre un basm și un mit este aceea că, în timp ce la mit nu este nicidecum pusă la îndoială veridicitatea sa, fiind considerat un adevăr absolut, basmul este din capul locului considerat o plăsmuire, povestitorul însuși numindu-l "minciună": *Şi încălecai pe-o căpsună/ Şi v-am spus o mare minciună.*

O altă diferență esențială este sacralitatea mitului: în timp ce mitul ține de sacru, având o semnificație religioasă, basmul - dimpotrivă - ține de profan, fiind un produs al fanteziei.

Timpul când se petrece acțiunea este un criteriu interesant, deoarece poate fi punctat atât la asemănări, cât și la deosebiri. Dacă în ambele acțiunea se petrece într-un timp foarte îndepărtat, străvechi - prin aceasta basmul și mitul asemănându-se - ceva le diferențiază categoric: acel timp foarte îndepărtat din basme este nedefinit, mai degrabă atemporal: *a fost odată ca niciodată.* În schimb, în cazul mitului, acțiunea se petrece în *illo tempore* - timpul începuturilor, timpul mitic.

[13]Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978, p. 187;
[14]*Ibidem*, p. 189;

Chiar şi spaţiul este un element care face diferenţa dintre basm şi mit. Mitul se petrece într-un anumit loc, în timp ce acţiunea basmului nu se desfăşoară într-un spaţiu bine definit - uneori informaţiile sunt vagi - *peste nouă mări şi nouă ţări* sau *la capătul pământului*, însă niciodată nu este precizat un loc anume.

Mitul cunoaşte persoane anumite şi locuri anumite, pe când basmul se învârteşte într-o regiune ideală, căreia îi sunt străine noţiunile de individ, de timp şi spaţiu.[15]

Mulți cercetători diferențiază mitul de basm prin prisma apropierii sau distanțării de ritual. Se consideră că mitul antic are legătură cu ritualul, în timp ce basmul nu. După unii teoreticieni, mitul era rostit în timpul unei ceremonii ritualice. De cealaltă parte, există voci care susțin că ar putea fi și la basm o apropiere de ritual, dându-se ca exemplu basmele rostite de către ciobani seara, în jurul focului, in timpul celor o sută de zile de gestație a oilor.

Alt criteriu esențial care face diferența dintre mit și basm sunt personajele: în mituri avem de-a face cu zei, în timp ce eroii basmelor sunt de cele mai multe ori oameni normali, uneori născuți miraculos, rar având puteri supranaturale, de cele mai multe ori însă ei fiind ajutați să treacă cu bine peste probele de inițiere cu ajutorul personajelor auxiliare.

Ca și concluzie, nu putem să nu remarcăm multitudinea de concepții, de păreri și de ipoteze ce există referitor la relația dintre basm și mit. Iar ceea ce este și mai interesant este aceea că în majoritatea ipotezelor există și adevăruri evidente.

Voi incheia articolul cu un citat din Nicolae Constantinescu, deoarece este concepția acceptată de cei mai mulți dintre cercetători:

[...] este sigur că basmul popular tradiţional se află în imediata proximitate a mitului primitiv (diferit de miturile clasice ale antichităţii greco-latine), pe care îl continuă, dar de care se şi desparte, se diferenţiază din punct de vedere funcţional. Primul are un pronunţat caracter ritual, situându-se pe planul sacrului, spre deosebire de basm, care este o povestire nerituală situată pe planul profanului.[16]

BIBLIOGRAPHY

Antologie de Literatură Populară, vol. II, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1953;
Angelescu, Silviu, *Mitul și literatura*, Editura Tracus Arte, București, 2010;
Bârlea, Ovidiu, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976;
Bremond, Claude, *Logica Povestirii*, Editura Univers, București, 1981;
Călinescu, George, *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, București, 1965;
Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1979;
Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978;
Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, Ediția a III-a, Editura Humanitas, București, 2005;
Gaster, Moses, *Literatura populară română*, Ig. Haimann, București, 1883;
Propp, Vladimir, *Morfologia basmului*, Editura Univers, București, 1970;
Propp, Vladimir, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Editura Univers, București, 1973;
Șăineanu, Lazăr, *Basmele române*, Editura Minerva, București, 1978

[15] Lazăr Șăineanu, *Op. cit*., p. 53;
[16] Nicolae Constantinescu, *Studiu introductiv* în *Basme Populare Românești*, partea I, Editura Academia Română – Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008, p. 37 (XXXVII).

Simion, Eugen (Coordonator), *Basme Populare Românești*, vol. I și II, Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

EMILIA RĂCHITARU – THE IMAGE OF COURTESAN, A NOVELTY FOR THE INTERWAR LITERATURE

Alina-Maria Nechita

PhD Student, U.T.C.N - Centrul Universitar Nord din Baia Mare

Abstract:In a world where women start to come out of the all mighty tutor of the man, there are a number of new concerns that are aimed at joining the high society at all costs. Compromise solutions become easy ways to reach high goals and temper the most desirable wishes. Emilia Rachitaru is exactly the woman for whom vulgarity is a mask meant to cover a faded soul, but receptive to the ephemeral worldly news.

Keywords: passion, courtesan, victim, feminism, vulgarity.

Într-o lume a evidentei explozii de emancipare, se înregistrează, aşa cum e firesc, şi cele ai multe contraste. Conservatorismul se ciocneşte violent cu abordările moderne, iar secolele XIX şi XX devin adevărate scene de manifestare a spectacolului în care vechiul încearcă din răsputeri să îşi menţină verticalitatea în faţa unui nou dezinhibat şi superficial. Pe toate planurile, lumea se confruntă cu modificări consistente, încercând, la început cu reticenţă, să lase în urmă principiile cu aer vetust.

Publicaţiile vremii îşi diversifică tematica, iar subiectul sexualităţii (de la elemente minimale de igienă intimă, până la protecţia împotriva bolilor sau sfaturi legate de fenomenul naşterii) este tot mai intens abordat. Graniţele tabuului se modifică, lăsând loc, încetul cu încetul, informaţiilor considerate până atunci revoltătoare şi de nerostit.Un imens semnal de alarmă este tras în ceea ce priveşte bolile cu transmitere sexuală, suferinţe ruşinoase pentru burghezi şi devastatoare pentru ţărani, întrucât erau urmate de nepermis de lungi perioade de convalescenţă, iar fluxul vieţii cu caracter agricol nu permitea luxul repaosului. Totuşi, verbalizarea intimităţii erotice se produce greoi, scenele încărcate de pasiune fiind abia schiţate în literatură. În schimb, ele au darul de a stârni curiozitatea şi de a oferi reale modele de conduită în acest sens.

În spaţiul dominat de intransigenţa masculină, femeii îi era interzis cu fermitate adulterul, iar orice astfel de tentativă o descalifica fără drept de apel. În perioadele sensibile pentru o doamnă (sarcina, lăuzia, debutul menopauzei), bărbaţilor le era permis să caute satisfacerea plăcerilor carnale în braţele amantelor, de obicei femei cu un statut civil incert. Din dorinţa de a evita ochii curioşi ai cunoscuţilor şi seria infinită de speculaţii, relaţiile extraconjugale erau desfăşurate departe de casă, în medii terapeutice folosite drept paravan: sanatorii sau staţiuni balneare. „Noul joc erotic posedă locurile sale privilegiate: oraşele cu apele termale, staţiunile balneare, cazinourile, hotelurile de mare clasă, anumite sanatorii. Flirtul conciliază virginitatea, pudoarea şi imperativele dorinţei. Femeia nu face altceva decât că lasă să i se ghicească senzualitatea. Graţios şi fermecător, flirtul permite punerea în valoare a calităţilor intelectuale şi artistice”[1].

Pudoarea iese treptat din sfera firescului, iar dezinvoltura şi ostentaţia acaparează principialitatea burghezului, cu precădere. Locuinţele grandioase erau dotate cu câte o cameră

[1] Alain Corbin, *Culise*, în *Istoria vieţii private*, vol. VIII, Bucureşti, Editura Meridiane, 1997, p. 190.

de primire, mobilată şi accesorizată opulent, între pereţii căreia se derulau evenimente sortite a rămâne secrete. Femeia este tot mai dispusă să renunţe la obiectele vestimentare care îi acoperă trupul aproape în totalitate, grija ei fiind de acum să şi-l îngrijească cu tot mai multe şi mai noi produse cosmetice. Înţelege importanţa practicării sportului (a tenisului îndeosebi) pentru a obţine un corp extrem de bine proporţionat şi pentru a atrage privirile lacome ale indivizilor de sex opus. Lumea se transformă într-un spectacol al debarasării de precedent, însă, paradoxal, promiscuitatea atinge cotele considerabile înregistrate în Evul Mediu. Interesul pentru spirit este abandonat în favoarea celui acordat corporalităţii şi a materialului, în general.

Pe acest fundal şubred, adulterul devine o constantă de ordinul firescului, dar care continuă să impună aura secretomaniei. Din dorinţa de a obţine câştiguri consistente într-un mod facil, din obişnuinţa de a epata în numele eludării convenţionalului sau din pură plăcere, o serie de femei îşi ofereau graţiile, devenind amante de profesie. De cele mai multe ori, acestea erau întreţinute prin asigurarea unei locuinţe cochete şi a repetatelor sesiuni de relaxare în celebrele zone de agrement.Pentru a nu trezi suspiciuni cu privire la modul de dobândire a diverselor bunuri, acestea se ascundeau confortabil în spatele unor meserii mărunte, însă aveau mereu aspiraţii spre notorietate. Cum anumite atribuţii sociale reveneau cu precădere domnilor, amantele erau privite din dublă perspectivă, într-o manieră care, analizată minuţios, dezvăluie o realitate oximoronică: „Cocota e un funcţionar. Femeie, dar ca funcţie socială, bărbat”[2].

Pentru că interesul pentru extraconjugal creşte, casele de toleranţă cunosc o adevărată înflorire, iar procesul de funcţionare prevedea o anume etapizare în vederea bunei desfăşurări a activităţii. Femeile sunt îngrijite, în pas cu ultimele inovaţii cosmetice şi vestimentare şi verificate periodic de către medicii specialişti. În timp ce serviciile lor erau oferite în special bărbaţilor cu posibilităţi materiale reduse sau celor care nu doreau să îşi complice situaţia familială, burghezii simandicoşi apelau la serviciile unei singure femei, devenite amanta oficială, întreţinută şi răsfăţată în consecinţă. Damele de companie din lupanare nu emiteau pretenţii, erau docile şi supuse în faţa celor care le solicitau serviciile, iar statutul lor, din această perspectivă, erau unul net inferior amantei: „Lipsa de farmec a femeii din bordel este din cauză că nu cere o părere”[3].

Literatura interbelică adoptă şi inserează treptat în rândul personajelor imaginea prostituatei, a amantei, a femeii întreţinute, prezentându-le adesea în forma neprielnică a entităţilor goale şi lipsite de substanţă. Interesul pentru elementele de ordin material le văduvesc de orice urmă de spiritualitate, însă, concomitent, reuşesc să emane o senzualitate aparte, un aer lasciv şi aparent fragil, care îmbie la adulaţie. Uneori vulgare, alteori cuprinse doar de elanul încrâncenat al ambiţiei şi al orgoliului, femeile cu moralitatea îndoielnică reprezintă interesante studii de caz, cu atât mai mult cu cât întregul lor temperament se află sub imperiul evoluţiei şi al emancipării feministe.

Fără intenţia vreunei atitudini pudibonde, imaginea Emiliei este zugrăvită frust, în totala lipsă de menajamente sau de intenţii de a deforma realitatea. Nesigură pe posibilităţile sale de afirmare în domeniul cultural, femeia uzitează de aspectul fizic apetisant şi de cochetăria dezinvoltă cu care a fost înzestrată atât de generos de natură. Notorietatea sa era asigurată de permanenta disponibilitate şi adaptabilitate: „Emilia aceasta, pe care am avut-o din noaptea când m-a dus un prieten cu ea la <<Luzana>>, pe care am chemat-o la mine când am vrut şi pe care totuşi, în trei ani, am venit cel mult de trei ori s-o am, care de câte ori a fost

[2] Octav Şuluţiu, *Ambigen*, Bucureşti, Editura Jurnalul Literar, 1992, p. 71.
[3] *Ibidem*, p. 73.

singură cu mine, n-a întârziat…”[4] Atentă şi disponibilă, Emilia se dovedeşte extrem de grijulie cu nevoile clienţilor săi, păstrând aparenţa unei gazde primitoare, întrucât era conştientă că generozitatea bărbaţilor urma să fie direct proporţională cu interesul pe care ea însăşi îl manifesta. De altfel, căuta doar compania domnilor din „lumea bună”, şi asta pentru că serviciile sale urmăreau lansarea personală în rândurile înaltei societăţi bucureştene. Intenţia ei, asemenei tuturor curtezanelor, era aceea de a da peste „un bancher bătrân şi decrepit” care o va „subvenţiona lunar”.[5]Se recomanda ca fiind actriţă, însă nu se putea lăuda cu prea multe roluri. Obţinea, adesea cu asidue intervenţii, distribuţii modeste, care nu îi asigurau nici măcar necesităţile lunare în materie de vestimentaţie. Nu vedea în teatru o modalitate a desăvârşirii artistice, a eliberării spiritului sau a empatizării cu publicul, ci o simplă cale de a accede la recunoaşterea socială, prin escaladarea rapidă a treptelor succesului. În viziunea sa, faima şi traiul îmbelşugataferent acesteia erau singurele aspecte relevante din existenţa unui om. Nu îşi punea, sub nicio formă, problema unei munci susţinute, iar dacă nu primea vreun rol, vina era atribuită în totalitate directorilor de teatre, pe care îi considera invidioşi asupritori ai realului talent. Încerca prin orice mijloace să facă rost de reprezentaţii pe marile scene ale Bucureştiului, însă singura capacitate era aceea de a se transpune în unicul rol al vieţii ei: acela de femeie perfidă şi languroasă. În interpretarea Emiliei, orice scenă devenea un monstruos şi ieftin joc al disimulării, îmbrăcat în haina unei dizgraţioase falsităţi.

În conturarea personajului feminin Emy Răchitaru se remarcă goliciunea morală şi lipsa totală de substanţă a doamnei care se oferea, fără niciun fel de scrupule, bărbaţilor. Emilia se aseamănă cu eroina lui Mihail Sebastian, Renée, căreia naratorul Ştefan Valeriu îi spune: „eşti cea mai goală femeie din lume! […] Fiindcă a fi gol nu înseamnă a fi dezbrăcat.Sunt femei goale şi femei dezbrăcate. Tu eşti o femeie goală…”6 Emilia, în ciuda eforturilor permanente de a-şi orna trupul cu cele mai preţioase şi noi obiecte vestimentare, prin întreaga sa fiinţă emana o banalitate deprimantă. Tocmai din această cauză nu reuşea să fie privită şi acceptată ca fiind ceva mai mult decât un obiect sexual, un mecanism meit să aducă confortul bărbaţilor singuri şi generoşi. Nu manifesta alte înclinaţii pentru artă, în afara declamaţiilor patetice şi încărcate de o exagerată teatralitate, însă aprecia tot ce era vremelnic şi fără implicaţii spirituale: lauda aşa-zisului talent sau aprecierea garderobei.

Venită de la Tecuci cu dorinţa fermă de afirmare în marele oraş, Emilia alege compromisul suprem, dar singurul menit să îi asigure existenţa şi bunăstarea (Emilia Răchitaru întăreşte galeria personajelor feminine ce manifestă complexul apartenenţei la mediul urbei mici şi care, din acuta dorinţă de a se debarasa de orice lest de provincialism, ajunge să se angreneze în fapte reprobabile). În obişnuinţa cu care recepta actul sexual, fără urmă de pudoare sau de sentimentalism, reuşea adesea să complexeze sau să îşi jignească clienţii. Gesturile sale nu ascundeau nimic delicat, ci deveneau automatisme ce se puteau asimila aparaturii mecaniciste dintr-o hală de producţie: „Aştepta trântită pe patul larg, conjugal, de pe care a dat un colţ al cuverturii verzi la o parte, şi după ce a pus prevăzătoare sub perină un prosop mic. În îmbrăţişare o simt străină, corp aparte […] Se mişcă sacadat, zvârcolit, îşi dilată nările, îşi îngreunează respiraţia până la gâfâială.E inutil dramatică.”7Falsitatea şi teatralitatea excesivă se regăsesc în toate acţiunile Emiliei, fiind parte integrată din fiinţa ei. Excesul de zel nu îi este întotdeauna apreciat, întrucât el poate genera în conştiinţa domnilor „un fel de seacă tristeţe pentru virilitatea zadarnic şi josnic

[4] Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, Bucureşti, Editura Minerva, 1983, p. 44.
[5] *Ibidem*, p. 45.
[6] Mihail Sebastian, *Femei*, Braşov, Editura Arania, 1991, p. 29.
[7] Camil Petrescu, *Op. cit*., p. 57.

risipită".8 Prostituata nu se rezuma la a-şi îndeplini sarcinile pentru care i se aşezau discret pe noptieră cei două mii de lei, ci se angrena în dialoguri aprinse şi mărturisiri cu bărbaţii care îi călcau pragul. Devenea curioasă şi suspicioasă, schimba păreri şi impresii şi îşi dorea să ştie tot ce se întâmplă nou în viaţa mondenă a Bucureştiului interbelic. Emilia se depărta tot mai mult de imaginea actriţei de succes şi se apropia de cea a unei mahalagioaice dornice de bârfe şi de can-can. Ea nu reuşea să conceapă că bărbaţii pot avea şi gânduri sau sentimente orientate către spiritual, aşa că, ajunsă în faţa momentelor de tăcere contemplativă ale lui Fred Vasilescu, se simte inconfortabil şi se vede nevoită să le umple cu o serie de mângâieri menite să restârnească pasiunea. În viaţa ei nu era loc pentru imaginaţie, meditaţie sau visare. Totul se derula într-un ritm accelerat, mecanic şi care prevedea îndeplinirea unicului obiectiv: îndestularea financiară.

Camera Emiliei era în perfectă consonanţă cu întreaga sa personalitate; elementele ieftine de décor, specifice unui veritabil bordel, împărţeau aceeaşi suprafaţă cu etajere ticsite de cărţi. Prostituata dornică de înavuţire şi, totodată, sofisticata actriţă erau cele două avataruri ale femeii alături de care, într-un anume moment, aviatorul Vasilescu împarte acelaşi pat, pretext suficient pentru a o aşeza cu mult tact sub lupă. Paravanul în spatele căruia îşi schimba ţinutele decoltate şi abajurul pictat, ce avea rolul de a crea o ambianţă provocatoare, se izbeau respingător de cărţile din colecţia „Biblioteca pentru toţi". Întrebată dacă a parcurs povestea Annei Karenina, Emilia a consimţit, însă s-a declarat neplăcut surprinsă de finalul trist. Capacităţile sale neşlefuite nu o încurajau să pătrundă misterele zbuciumatei şi complexei existenţe ale eroinei lui Tolstoi, ci îi permiteau să se raporteze la aspectele simple şi concrete ale unei vieţi lipsite de profunzime şi conduse în permanenţă de puterea efemeră, dar satfisfăcătoare, a banului. Emilia nu manifestă porniri narcisiace, ci doar înclinaţii vădite către latura materială a existenţei, ca atare, cameraa avea toate dotările necesare pentru serviciile puse la dispoziţie cu maximă generozitate. Totuşi, nimic nu era în măsură să o reprezinte mai mult decât prin stricta asociere a stridenţelor şi a lipsei de unitate. Nu căuta autenticul, iar melanjul de forme, culori şi texturi nu o deranja. Încăperea şi Emilia, în consubstanţialitatea lor, par a transmite la unison acelaşi mesaj: Fără emoţie, fără implicare, fără regrete!

În ceea ce priveşte dragostea, Emilia avea o perspectivă ciudată din cauza faptului că, obişnuită fiind să împartă plăcere, nu şi-a pus nicicând problema unui unic angajament. Nu cunoştea conceptul de fidelitate, aşadar nu I se părea nimic deplasat în a avea un logodnic şi, simultan, o serie de amanţi. Continuând să îşi câştige existenţa din întreţiinerea relaţiilor sexuale aleatorii, Emilia se ştia iubită de mulţi, însă nu avea un reper real în ceea ce priveşte şi presupune sentimentul iubirii, întrucât nu îl simţise niciodată. Pentru ea, dragostea devenea echivalentul admiraţiei obsesive şi al dorinţei trupeşti. Totuşi, simte o diferenţă înre atitudinea adulatorilor dornici de atenţii speciale şi cea plină de sinceră înflăcărare a celui care a iubit-o „îngrozitor", gazetarul George Demetru Ladima. Neîmpărtăşind gustul pentru simplitatea dezinteresată şi nereuşind să speculeze vreo oportunitate pecuniară, Emilia îl priveşte cu o dispreţuitoare îngăduinţă. Acesta, intelectual rasat, înţelegea să îşi exprime iubirea şi admiraţia prin lungi şi emoţionante scrisori, care nu îşi găseau locul în sufletul simplu şi pustiu al curtezanei cu pretenţii de actriţă. Nicolae Manolescu surprinde cu deosebită exactitate structura personalităţii lui Ladima, dar, concomitent, şi imaginea inegalităţii, a contrastului celor doi termeni angrenaţi în ecuaţia bizară a presupusului cuplu: „Ladima, un gazetar fără gazetă şi poet necitit. Iubirea lui pentru Emilia e o parodie a

[8] *Ibidem*, p. 58.

pasiunii, căci femeia este, evident, prea josnică."9 Formulele de adresare prin care Ladima îşi începea scrisorile, „prietenă scumpă", „stimată domnişoară", se aflau într-un teribil contrast cu întreaga personalitate a Emiliei, însă autorul lor, orbit de dragoste, nu sesiza acest aspect. Pentru domnişoara Răchitaru, ziaristul demn de toată compasiunea era o punte sigură către directorii de teatre, în vederea obţinerii uui rol.Teatrul era paravanul perfect care îi facilita accesul la prostituţie şi, în acelaşi timp, îi asigura o anumită prestanţă în societatea bucureşteană. Ladima credea naiv în talentul ei şi o încuraja plin de însufleţire: „Toţi ochii erau înlăcrimaţi când ai strigat cu faţa contorsionată de durere, cu pumnii strânşi, cu pieptul scos afară".10 În ciuda faptului că afecţiunea şi ataşamentul lui Ladima erau evidente (atât de clare încât ziaristul îi dăruieşte Emiliei cruciuliţa de aur rămasă de la mama lui), femeia nu reuşea să simtă mai mult decât milă pentru eforturile sale disperate, însă avantajele materiale şi sociale erau mult prea însemnateca să o facă să încheie cu demnitate orice legătură. În faţa ziaristului, Emilia îşi continua cu neruşinare flirtul, fapt ce-l amărăşte cumplit pe naivul pretendent. Cuprins de revoltă, lua atitudinea fermă şi indiferentă a omului lovit în amorul propriu, dar femeia ştia să îl manipuleze şi, găsind mereu un scenariu potrivit, să îl facă să uite şi să depăşească momentele critice de gelozie, ba chiar să îl facă să se simtă vinovat că s-a îndoit de fidelitatea ei şi să îşi ceară scuze. Deviza ei e „decât să fiu metresă pe degeaba a unui tenor, mai bine mai bine nevasta unui societar, că amanţi găsesc eu câţi vreau"11 era în evidentă contradicţie cu cu implicarea totală a scriitorului Ladima, care ajunsese să se sacrifice până la unctul înfometării şi al degradării trupeşti pentru ai susţine toate capriciile. Când tânăra actriţă se confruntă cu un răsunător eşec, nu se gândeşte să atribuie vina capacităţilor sale limitate într-ale artei dramatice, ci îl condamnă pe naivul său protector. G.D. Ladima tocmai publicase un articol acid, care deranjase înalta societate bucureşteană, iar Emilia profită de situaţie pentru a-şi insuccesul de netăgăduit. Când femeia se confruntă cu anumite probleme de sănătate, tot ziaristul este cel care obţine banii necesari tratamentului, pe când ceilalţi pretendenţi, în ciuda statutului lor impozant, se dezic fără resentimente de persoana serviabilei curtezane. Emilia îşi întăreşte convingerile de mult conturate, legate de verticalitatea masculină dar, nefiind nici ea mai demnă, profită în continuare de facilităţile oferite de bărbatul care o iubea dezinteresat.Dacă la moartea lui Fred Vasilescu, doamna T. a traversat acute stări de nelinişte şi neconsolată tristeţe, Emilia privea cu o totală indiferenţă sinuciderea lui Ladima.Nu numai că nu îl iubise pe ziarist, dar, în general, femeia de moravuri uşoare nu se ataşase nicicând de nimeni; interesele ei fiind strict de natură materială, excludea fără regrete orice formă de implicare afectivă.

Emilia poate fi încadrată, fără să lase prea multe oportunităţi de ezitare, în rândul curtezanelor, al femeilor care, cu sau fără protecţia altei meserii, îşi ofereau trupul bărbaţilor, în vederea satisfacerii plăcerilor şi necesităţilor sexuale. Simone de Beauvoir, în lucrarea sa Le deuxième sexe, realizează o remarcabilă diferenţă între prostituatele ieftine şi hetaire, iar precizările autoarei franceze ne ajută să stabilim poziţia Emiliei în societatea vremii. „De la prostituata de joasă speţă la marea hetairă sunt numeroase trepte. Diferenţa esenţială este că prima face comerţ cu pura sa generalitate, în aşa fel încât concurenţa o menţine la un nivel de viaţă mizerabilă, pe când cea de a doua se străduieşte a se face cunoscută în singularitatea ei; dacă reuşeşte, poate aspira la un destin înalt. Frumuseţea, farmecul, sex-appeal-ul sunt aici necesare dar nu suficiente; trebuie ca femeia să fie aleasă de opinie. Prin intermediul dorinţei unui bărbat i se dezvăluie valoarea, dar nu va fi lansată decât când bărbatul îi va proclama preţul în ochii lumii. În secolul trecut, locuinţa, echipajul, perlele stăteau mărturie a

[9] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008, p. 673.
[10] Camil Petrescu, *Op. cit*., p. 103.
[11] *Ibidem*, p. 115.

ascendentului <<cocotei>> asupra protectorului ei şi o ridicau la rangul de demimondenă; meritul ei se afirma câtă vreme bărbaţii continuau să se ruineze pentru ea. Schimbările sociale şi economiceau abolit tipul lui Blanche d'Antigny. Nu mai există demimondul în sânul căruia îţi poţi câştiga reputaţia.Ambiţioasa se străduie în alt fel să-şi cucerească renumele.Ultima încercare a hetairei e vedeta."12Aşadar, personajul conturat de Camil Petrescu se foloseşte de meseria de actriţă pentru a-şi acoperi adevărata sursă de venit. Dotată cu un spaţiu adecvat, special pregătit -tentantul apartament cu mobile şi decoruri specifice unui adevărat bordel cu renume- şi cu „echipajul" necesar, sora sa, Valeria, cea care tăinuia orice escapadă, Emilia era la graniţa dintre prostituată şi hetairă, încercând cu disperare să se impună în rândurile burgheziei Bucureştiului interbelic. Avea o frumuseţe aparte şi un surâs pe care cei din jur îl găseau ca fiind senzual. Tânăra învăţase să îşi exploateze fiecare detaliu şi să se pună în valoare pentru a obţine beneficiile dorite. Până să atingă statutul de hetairă, însă, mai avea de parcurs treapta cizelării şi amplificarea capacităţii de a emite şi susţine cu pertinenţă anumite opinii. În acest context devine necesar paravanul creat de meseria de actriţă, onorabilă profesie, cu multiple avantaje: pe de o parte îi oferă prilejul de a cunoaşte personalităţi ale vremii şi, implicit, racordarea la noi valori sociale prin asocierea imaginii sale cu cea a acestora, pe de altă parte, îi furnizează clienţii necesari prosperităţii financiare. În ciuda faptului că recurgea la diverse favoruri pentru obţinerea uui rol, întreaga viaţă a tinerei doamne Răchitaru era o disimulare şi un spectacol incert cu vădite tente de vulgaritate. În funcţie de persoanele care-i călcau pragul, ea trebuia să adopte posturi şi mine diferite, ascunzând orice element anterior. Emilia nu avea identitate.Nu exista ca individualitate.Se nega pe sine însăşi în permanenta încercare de a fi partenera ideală pentru atât de mulţi şi diferiţi indivizi.Nu avea nevoie de amintiri, întrucât nu şi le putea însuşi.Avea doar pulsaţii ale memoriei, din care răzbăteau diverse sentimente cu evidente conotaţii materiale. Emy nu avea nevoie de fericire, cel puţin nu de alta în afara celei pe care şi-o asigura pe cont propriu. Firea ei funcţiona după alte coordonate, în care singura menire era să împartă plăcere în schimbul recompenselor băneşti. Nu dovedea ataşament sau loialitate şi nu îşi permitea să fie sensibilă. Orice persoană din jurul său era interesantă în măsura în care îi era necesară în atingerea vreunui ţel şi se debarasa fără remuşcări de oricine se dovedea inutil demersului său social.De altfel, însuşi creatorul ei o numeşte, într-un interviu publicat în revista „Rampa", „odioasă".

În ceea ce priveşte relaţia cu ziaristul Ladima, poziţia Emiliei este una discutabilă. Într-o primă instanţă, am tinde să credem că cea care reprezenta „punctul de intersecţie a iubirii inegale a doi oameni de temperamente diferite: poetul Ladima şi diplomatul Fred"13 este singura care se foloseşte de partener, fără menajamente. Parcurgând cu atenţie textul, observăm că şi nefericitul gazetar adoptă aceeaşi strategie, văzând iniţial în „scumpa Emy" unicul mijloc de a se debarasa de amintirea rafinatei doamne T., pe care o iubise nespus. Cu alte cuvinte, cei doi îşi erau de folos unul altuia, dar posesivitatea masculină, dominantă prin însăşi firea ei, îşi cere în cele din urmă drepturile, transformându-se într-o tulburătoare obsesie. Păcălindu-i simţurile cu o dezarmantă senzualitate şi acaparându-l cu un surâs ademenitor, Emilia reuşeşte să deturneze sentimentele gazetarului şi să îl cuprindă în mrejele ei. Sensibil şi naiv, Ladima se avântă în redactarea unor scrisori amoroase, întreţinându-şi singur o chinuitoare stare a falselor speranţe. Simţindu-l o pradă uşoară în atingerea obiectivelor şi conştientizându-şi puterea de seducţie, Emilia, fără să renunţe vreun moment la vulgaritatea care îi era încrustată în caracter, îi cultivă gândul unei reciprocităţi

12 Simone de Beauvoir, Le deuxième sexe, vol. II, Paris, Editura Gallimard, 1949, p. 263-264, reprodus în Sanda Radian, Portrete feminine în romanul românesc interbelic, Bucureşti, Editura Minerva, 1986, p. 70.
13 Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, Bucureşti, Editura Minerva, 1989, p. 248.

sentimentale, făcându-l să se încreadă orbeşte într-o serie de visuri cu final fericit. „Natura calibanică a iubitei i se dezvăluie lui G.D. Ladima doar intermitent, şi chiar atunci, spirit cervantesc, el refuză să ia notă de realitate sau, dacă o face, în clipa următoare se reinstalează în vis, pedepsindu-şi prin penitenţe dure, umilitoare, necuviinţa de a fi profanat icoana la care se închina".14Abrupt şi vehement, G. Călinescu afirmă că „în planul real, nu există ca femeie decât Emilia".15 În comparaţie cu Doamna T., Emy pare o persoană comună, simplă, banală chiar, imaginea ei fiind mult mai uşor de reperat la nivelul societăţii. Desigur, acest aspect nu trebuie perceput ca o sentinţă ce condamnă caracterul general de promiscuitate feminină, ci mai degrabă ca o trăsătură a uzualului şi a platitudinii. Emilia nu se remarcă din mulţime, nu demonstrează aptitudini speciale, nu iese sub nicio formă în evidenţă, fiind de o mediocritate absolută.Tendinţa de libertinaj şi înclinaţia către o prea stridentă şi virulentă emancipare era caracteristică femeilor perioadei interbelice, atinse tot mai mult de spiritul însufleţitor al diferitelor mişcări de amploare şi cu tentă feministă.

Emilia se delimitează din galeria personajelor camilpetresciene ca o imagine caricaturală şi lipsită de consistenţă, ca o serie de culori stridente care nu reuşesc să îşi păstreze conturul şi, dilatându-se, se amestecă într-o formă de nedesluşit. Dramatizarea excesivă a rolurilor, aclamaţiile încărcate de patetism şi moartea lui Ladima sunt dovada faptului că, la scară mai mare, Emilia strică şi denaturează orice atinge.Nu e capabilă de evoluţie sau de fericire, întrucât nu e capabilă de autenticitate.Femeia inferioară bărbatului care o iubea cu o pasiune mistuitoare „nu e doar o replică grotescă a Doamnei T., ci şi produsul final al unui lung lanţ al slăbiciunilor, desfăşurat în culisele teatrului bucureştean"16.

Emilia Răchitaru nu se remarcă prin feminitate în adevăratul sens al cuvântului, ci mai degrabă printr-o exploatare ridicolă a anumitor caracteristici menite să îi contureze feminitatea, iar cititorului îi va rămâne întipărită în memorie prin simplitatea sa vulgară şi prin interesul faţă de un materialism dus uneori la extrem. „Făptura de carne goală"17, lipsită de orice pulsaţie afectivă, este urâtă din răsputeri şi, în acelaşi timp, dorită cu ardoare de bărbaţii influenţi, cărora le era indiferentă „lipsa de mesagiu a cocotei de profesie viageră".[18]

BIBLIOGRAPHY

Beauvoir, Simone de, Le deuxième sexe, vol. II, Paris, Editura Gallimard, 1949.
Călinescu, G., Camil Petrescu: Patul lui Procust, în Adevărul literar şi artistic, XII, seria a II-a, nr. 640, 12 martie 1933.
Călinescu, G., Istoria literaturii române. De la origini până în prezent, Bucureşti, Editura Minerva , 1982.
Ciocârlie, Corina, Femeia în faţa oglinzii, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1998.
Cioculescu, Şerban, Camil Petrescu: Patul lui Procust, în Adevărul, nr. 47, 9 februarie 1933.
Constantinescu, Pompiliu , Camil Petrescu: Patul lui Procust, în „Vremea", nr. 281, 26 martie 1933.

[14] Dumitru Micu, *În lumea lui Camil Petrescu*, în *Periplu*, Bucureşti, Editura Cartea românească, 1974, p.202-206.
[15] G. Călinescu, *Camil Petrescu: Patul lui Procust*, în *Adevărul literar şi artistic*, XII, seria a II-a, nr. 640, 12 martie 1933.
[16] Corina Ciocârlie, *Femeia în faţa oglinzii*, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1998, p. 49.
[17] Şerban Cioculescu, *Camil Petrescu: Patul lui Procust,* în *Adevărul*, nr. 47, 9 februarie 1933.
[18] Pompiliu Constantinescu, *Camil Petrescu: Patul lui Procust*, în„Vremea", nr. 281, 26 martie 1933.

Corbin, Alain, Culise, în Istoria vieţii private, vol. VIII, Bucureşti, Editura Meridiane, 1997.
Glodeanu, Gheorghe, Poetica romanului românesc interbelic, Iaşi, Editura Tipo Moldova, 2013.
Lovinescu, E., Istoria literraturii române contemporane, Bucureşti, Editura Minerva, 1989.
Manolescu, Nicolae, Istoria critică a literaturii române, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008.
Micu, Dumitru, În lumea lui Camil Petrescu, în Periplu, Bucureşti, Editura Cartea românească, 1974.
Petrescu, Camil, Patul lui Procust, Bucureşti, Editura Minerva, 1983.
Radian, Sanda, Portrete feminine în romanul românesc interbelic, Bucureşti, Editura Minerva, 1986.
Sebastian, Mihail, Femei, Braşov, Editura Arania, 1991.
Şuluţiu, Octav, Ambigen, Bucureşti, Editura Jurnalul Literar, 1992.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

OCTAVIAN GOGA, A MESSIANIC POET

Adriana Știrbu

PhD Student, University of Pitești

Abstract:Octavian Goga is considered, alongside Mihai Eminescu a national poet, "The singer of our endurance", whose writing enters in a collective suffering poetics who ampliffies on Christhood as the only hope and preserved agency. Taking into account what the poet said ("Our wrintings are the only authentic biographies"), we can consider that the Octavian Goga`s Christhood developed from the beginning of her life alongside his immeasurable love for the holy birthplace, but also for its inhabitants.

Keywords: the suffering poetics, sainted, Christhood, birthplace

Ca cei mai mulți poeți ardeleni, Otavian Goga reprezintă zonele cele mai profunde ale geografiei literare din care face parte, confirmând un adevăr al criticii tematice, acela că: *„Operele noastre sunt singurele biografii adevărate*"[1]. Ținând seama de acest fapt, se poate forma o ipoteză conform căreia opera poetului își are origini nu numai în crezul său artistic, dar și în filosofia sa de viață, aceasta incluzând în primul rând zona geografică în care s-a născut și a crescut, constituită în matricea sa existențială, extinsă ulterior, mai ales prin activitatea sa politică, în granițele României Mari.

„Orice pământ natal alcătuieşte o geografie sacră. Pentru cei care l-au părăsit, locul copilăriei şi al adolescenţei devine mereu mitic." Această afirmație aparține marelui scriitor și istoric al religiilor, Mircea Eliade, și tot pe temeiul acestei afirmații, deși necunoscută poetului, a stat și crezul poetic al lui Octavian Goga. Încă de la debutul său editorial, scriitorul a dat naștere unor discuții contradictorii astfel că, de-a lungul timpului, opera sa a fost interpretată prin prisma a două perspective, îngemănate în manifestarea lor profundă pentru împlinirea idealului visat: una reprezentativă pentru zona Ardealului de dinaninte de Marea Unire, alta ce pare detașată de orice context politic al vremii, identificată într-o mare parte din poeziile sale în adresările către divinitate. Pornind de la declarația poetului *„ Operele noastre sunt singurele biografii adevărate",* mulți exegeți au urmărit analiza operelor literare a multor scriitori din literatura română. Factorul politic, religios și geografic au determinat scrierea unor adevărate capodopere literare.

În *Lumina şi cântul* Mircea Zaciu remarcă semnificații aparte doar pentru două dintre cele trei sate reprezentative, Rășinari și Ciucea, în timp ce Mircea Goga găsește reprezentativ și Crăciunelul de Sus, acesta fiind *„satul-matcă de unde Poetul pornește în lume".*[2] Însuși poetul recunoaște acest triunghi geografic ce urmează a-i fi ereditar în dezvoltarea sa spirituală. *„Dacă m-aş fi născut aici (Crăciunelul de Sus) şi aş fi urmat în toate dispoziţiile mele numai pe tata, aş fi fost un ‹‹ pur şi simplu poet ›› prins de o sensibilitate maladivă şi dezarmat în faţa realităţii... La Răşinari însă munţii au intervenit cu pedagogia lor aspră cu bolovanii lor de voinţă şi îndrăzneală care încordau nervii şi-i învăţau religia forţei... Brodată pe fond atavic dualitatea îndeletnicirilor mele literaro- politice se reduce, cred, la*

[1]Goga, Octavian, 1989, p. 239
[2] Goga, Mircea,2008, p. 10

această încrucișare de temperamente deosebite care au determinat originea mea."[3] Un lucru este cert: opera poetului ia naștere datorită zonei geografice și contextului politic al vremii, însă de unde își are originea măiestria cu care acesta împletește dragostea față de meleagurile natale alături, bineînțeles, de locuitorii acestora, arta creației și credința absolută a poetului în divinitate? Zona geografică în care poetul s-a născut este într-adevăr un spațiu sacru, iar conceptul mesianismului, ca și cel politic și național, i-au fost insuflate încă din primii săi ani de viață ținând seama de mediul în care acesta a fost educat. Copilul Goga are ca tată un preot, predecesorii acestuia au fost tot preoți în satul Rășinari, iar bunicul din partea mamei, Ion Bratu, a fost, după cum susține însuși poetul într-un interviu, cărturar și om politic. Ca atare, valorile care compun tema creației au fost fie moștenite, fie insuflate de familie încă din primii săi ani de viață. Plecat la o vârstă fragedă din sânul familiei, mai exact la vârsta de nouă ani, dezrădăcinarea de pământul sacru natal reprezintă un alt factor al influenței elementelor mesianice atât de des întâlnite în opera sa. Există posibilitatea ca Octavian Goga, copilul și ulterior adultul, să nu fi înțeles sau mai bine spus să nu fi iertat niciodată această decizie de a fi smuls din rădăcinile spațiului sacru și de a fi trimis la Sibiu pentru a-și continua studiile, deși subconștient recunoaște faptul că aceasta era unica modalitate pentru o ascensiune artistică și spirituală. Reprezetativă pentru scena plecării este opera literară *Prima lux,* publicată în 1908, o poezie încărcată de dramatism, în care poetul rememorează plecarea din sânul familiei cu o durere de dimensiuni cosmice, fantastice chiar*: O gură roșă de balaur mi se părea aprinsul soare/ și-n fum îi clocotea întreagă spinarea largă, revărsată*. Încă de la această fragedă vârstă poetul își prezice un viitor bolovănos (*o gură roșă de balaur*), plin cu obstacole, un viitor inerent care îl absoarbe în totalitate fără a fi ajutat să scape sau fără a încerca să se salveze. Acest moment dramatic pentru copilul Goga pare că îl păstrează pe tată neclintit în fața deciziei (*Strivit atunci de-nfiorare, m-am ghemuit la tat-n poală:/ „întoarce caii mai degrabă!... Nu vezi, balaurul mă-nghite?!/ îmi tremura de groază trupul, ca pieptul paserei rănite,/ Când tata mi-a răspuns pe gânduri: „Ne duce, în oraș, la școală!*). După ce termină liceul în Sibiu, poetul va urma studiile la Facultatea de Litere și Filosofie a Universității din Budapesta, apoi la Berlin, ceea ce reprezintă un moment crucial pentru viitorul poetului. Mircea Goga consideră că „ *Părăsirea Rășinarilor și a Crăciunelului de Sus l-a azvârlit pe Poet în cea mai neagră deznădejde, într-o criză ce părea insurmomtabilă, din care însă l-au salvat în mod miraculous, în copilărie și adolescență râvna întru învățătură și cunoaștere, iar, mai apoi, în anii de maturitate, lupta neabătută pentru înfăptuirea ideii naționale. Părăsirea satului-matcă a lumii a achivalat pentru Octavian Goga cu o rană pe veci neînchisă."*[4]De aici sentimentul de dezrădăcinare.

Octavian Goga se înscrie în categoria mesianismului prin privirea sa obsesivă a unui trecut cutremurător în care pământul românesc, în speță cel transilvănean, a fost hrănit cu sânge și cu lacrimi. În acest sens, poezia lui lui Goga nu se înscrie într-un tragism individual, ci în tragismul colectiv al unei națiuni. *„ Efectul liric este extras dintr-o perpetuă stare dramatică provocată de o situație limită în care timbrul elegiac-imnic cum arăta Iuliu Pârvu se convertește adesesori într-unul mesianic, realizând o sinteză absolut originală în literatura noastră. "*[5]

În *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* George Călinescu afirmă că *„după Eminescu și Macedonski, Goga e întâiul poet mare din epoca modernă, sortit prin simplitatea aparentă a liricii lui să pătrundă tot mai adânc în sufletul mulțimii, poet national*

[3] Goga, Octavian, 1989, p. 239
[4]Goga, M., 2008, p. 184
[5] Goga, M., 2008, p. 159

și totodată pur ca și Eminescu"[6]. Astfel, operele care deshid primul său volum de poezii : *Rugăciune, Plugarii noi și Oltul* sunt considerate a fi o continuare a *Doinei* eminesciene. Tot criticul literar George Călinescu observă o asemănare între cei doi poeți naționali ca fiind una metafizică *„ Și Eminescu și Goga cântă un inefabil de origine metafizică, o jale nemotivată, de popor străvechi, îmbătrânit în experiența crudă a vieții, ajuns la bocetul ritual, transmis fără explicarea sensului."*[7]

Ca poet mesianic Octavian Goga s-a remarcat pentru prima data în poezia *Clăcașii* publicată la 1 octombrie 1905 la Budapesta în care soarele, deși simbol de manifestare a divinității, devine o forță distrugătoare în universal rural creat și își ascute *ucigătoare suliți* ce atacă mai degrabă planul interior decât cel exterior. Trecutul dureros al națiunii stăpânește prezentul, oamenii find *logodiți de veacuri cu durerea.* Sacrul apare în opera odată cu apariția unui prunc ce *zâmbește în pace* și așteaptă să fie alăptat de mama, un gest ce declanșează în sufletul eului liric duioșia și dorința de a-I croi un drum mai bun spre viitor, asemenea *ca un prooroc.* Totodată se intalează și speranța, iar din *rușinea neagrălumină începe să se facă,* pruncul fiind un trimis al divinității, un sol *sfânt, Izbăvitor durerilor străbune*. Viitorul este unul promițător, susținut în text de pruncul care *va fi județul ceasului de mâine* tocmai datorită faptului că este ales să poarte *suflet de Mesia,* asigurând astfel mângâiere și mântuire oamenilor. La sfârșitul poeziei soarele este o epifanie, purtător de speranță, pace și bucurie: *Toată țărâna gliei dezrobite/ și munții toți și-adâncurile firii/ Vor prăznui din pacea lor urnite/ înfricoșata clip-a premenirii,/ Când suflet nou primește întrupare,/ și-n strălucirea razelor de soare/ El hărăzește vremii-mbătrânite:/ Vestmântul nou, de noua sărbătoare.*

Volumul de debut *Poezii* (1905) surprinde Ardealul sub stăpânirea austro-ungară înainte de 1918 în care cele mai înălțătoare chemări și cele mai nobile însușiri umane au fost batjocorite, în care un plâns universal răsună în tot locul, iar splendorile naturii sunt sunt acoperite de cenușa unui declin *„inexorabil"*[8]. Poetul admite că volumul care initial a fost intitulat *Acasă* este o monografie *„sufletească a satului cu toate frământările lui, cu tot ce e zvârcolire în el, și atunci dau un petic de generalitate, o pars pro toto"*[9], însă Nicolae Manolescu opinează că monografia declarată de poet aparține unui spațiu ideatic, în care motivele biblice devin autohtone :*„ Mai curând etnic decât politic, conținutul Poeziilor este evident, iar aspectul religios, aproape inexistent tematic (exceptând poezia Apostolul, în care personajul portretizat este bătrânul preot al satului), este în schimb cât se poate de clar în rezonanța biblică a versurilor, în amestecul inextricabil de panegiric și de litanie"*[10]Volumul are în prim plan poezia *Rugăciune* care anticipează crezul poetic al scriitorului pe care el însuși îl va recunoaște ulterior: *Am văzut în scriitor un element dinamic, un răscolitor de mase, un revoltat, un pricinuitor de rebeliuni. Am vazut în scriitor un semănător de credințe și un semănător de biruință"*[11]. Dacă în prima parte a poeziei confesiunea eului liric pare destul de intimă și se aseamănă unei rugăciuni ce are caracter strict personal: *ispitele (…) vor să-mi tulbure izvorul/ Din care sufletul s-adapă / Și cu povața ta-nțeleaptă ,/ În veci spre cei rămași în urmă,/ Tu, Doamne, văzul meu îndreaptă / Dezleagă minții mele taina/ Și legea farmecelor firii,/ Sădește-n brațul meu de-a pururi/ Tăria urii și-a iubirii* , ulterior, la o analiză mai atentă, se poate observa că eul liric este reprezentantul unei națiuni, este un eu colectiv asupra căruia sunt transfigurate durerile și totodată dorințele unui popor căzut

[6]Călinescu, G., 2003, p. 540
[7]Ibidem
[8]Manolescu, N., 2008, p. 509
[9]Goga, O., *1942*, p. 50
[10]Manolescu*, N., 2008, p. 509*
[11]Goga, O., 1989, p.235

victimă unui trecut istoric zbuciumat care este oprimat prezentului: *Ci jalea unei lumi, părinte, Să plângă-n lacrimile mele.* Eul individual de la începutul poeziei (*Eu cad neputincios, stăpâne,/ În fața strălucirii tale)* devine astfel la sfârșitul poeziei un eu colectiv, dispus să suporte durerea absolută pentru a asigura un viitor mai bun *Încheagă-ți glasul de aramă: cântarea pătimirii noastre.*

În poezia *Apostolul* este conturat cu epitete blânde portretul bătrânului preot trimis de divinitate pentru a aduce mângâiere unei națiuni compromise de blestemul trecutului istoric, a unui popor oprimat de o istorie neasumată. Apostolul este *un moșneag albit de zile negre* care servește la menținerea unei amintiri vii a trecutului *Întreg poporul ia aminte,/ Ascultă jalnica poveste* cu scopul de a păstra identitatea națională, dar și de a schimba ceva în firul istoric prin declanșarea clipei *răzbunării sfinte,* răzbunare lăsată pe seama divinității, credința reprezentând astfel singura arma disponibilă în fața unei suferințe nemărginite ce domnește de secole. Bătrânul preot are graiul *sfânt* și este purtător de noroc pentru neamul *sfârșit de jale.* Natura este și ea părtașă la acest ritual sacru astfel că vântul duce *cerului cuvântul*, iar razele de lună coboară *pe-argintul frunții lui boltite* ca un răspuns, o răsplată trimisă din Ceruri. Sfârșitul poeziei este plină de încărcătură dumnezeiască având un scop clar, și anume de a transmite dorința și crezul poetului ce se încheie asemnea unei rugăciuni: *Cuvine-se hirotonirea/ Cu harul cerurilor ție,/ Drept vestitorule apostol/ Al unei vremi ce va să vie.*

Reprezentativă pentru mesianismul lui Octavian Goga este și poezia *O Rază* în care eul liric apare în ipostaza cântărețului *celor fără de nume,* mai precis un proroc trimis anume pentru a alina suferința celor care nu au putere să se răzvrătească și sunt sortiți suferinței: *(Eu sunt supusul firii înțelepte,/ Închinător la glie și la soare;/ M-au învățat poruncile ei drepte,/ Îndemnul lor cuvântul meu îl spune.* Stelele, element cosmic ce în poezia romantică devine fie martor al desăvârșirii iubirii, fie atingerea absolutului în cunoaștere, în această poezie înfățișează un simbol mesianic în care este scris destinul poetului (*Azi*, *mintea, simt, purcede să-nțeleagă/ Al vieții mele rost ascuns în stele./ Căci stelele îmi spun cuvânt anume:/ Că-n patima îmbrățișării mele/ Și-a ferecat iubirea ei o lume.).* Poezia reprezintăoconfesiune lirică în care suferința colectivă a unui popor este resimțită de poetiul care, cu ajutorul harului divin, își identifică menirea, aceea de a purta durerea celorlalți: *(Mă cheamă țara celor soare,/ Durerea lor și azi mă înfioară).* Ultimele două strofe sugerează puterea divinității venită ca o speranță sub forma unei raze ce sfințește și alină sufletele îndurerate: *(Privește-o rază blândă cum coboară/ De sus din cer și fruntea ne sărută: solie sfântă, taincă și mută,/ A prelungit din lumea ei de gheață/ Spre lamura văpăii noastre sfinte/ Dorind iubire strălucirii sale).*

Ca atare, în cazul mesianismului gogian nu se paote discuta ca fiind unul strict religios întrucât acesta se naște nu neapărat din dragoste față de divinitate, de religie, cât dintr-o nemărginită afecțiune față de pământul sacru românesc, cu precădere ardelenesc, din care a fost smuls încă din primii ani ai copilăriei. La nivel lexical, toți termenii mesianici din opera sa sunt puși în relație cu termini populari folosiți cu precădere în mediul rural cu activitățile sale specific. De cele mai multe ori mesianismul este folosit în relație cu suferința, cu starea de angoasă, cu neliniștea, toate generate de un trecut istoric asupritor. Astfel, se poate considera că mesianismul lui Goga este un mesianism al suferinței colective, suferință în care divinitatea joacă cel mai important un rol, acela de a alina suferința și de a semăna speranța în sufletul celor rătăciți.

BIBLIOGRAPHY

Călinescu, George, *Istoria literaturii române,* Editura Sigma, București, 2003;
Goga, Octavian, „Despre el însuși", *Precursori,* Editura Minerva, București, 1989;
Goga, Octavian, *Fragmente autobiografice,* Editura Eminescu, București, 1990;
Goga, Octavian, *Poezii (Rugăciune, Apostolul, Clăcașii, O rază),* Editura Albatros, București, 1992;
Goga, Mircea, *Mesianismul lui Octavian Goga,* Editura Niculescu, București, 2008;
Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române,* Editura Paralela 45, Pitești, 2008;
Zaciu, Mircea, *Lumina și cântul…,* album editat de revista „Transilvania", Sibiu, 1981.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE SCIENCE OF DEDUCTION IN THE NOVEL A STUDY IN SCARLET BY ARTHUR CONAN DOYLE

Alina-Maria Stoica (Modorcea)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract: in this essay we propose to analyze how the scientific implications of the deduction were used by Arthur Conan Doyle in conceiving the well-known Sherlock Holmes character: a name that has become synonymous with rigor and perseverance. Published in 1887, the novel A Study in Scarlet is the first moment of appearance in the public space of the beloved character Sherlock Holmes. Our intention is to demonstrate that the way this character solves the cases is based on the science of deduction along with the principles of identification in forensics. A permanent deductive game dominates Sherlock Holmes' actions in all attempts to solve the puzzles: the dialogue with dr. Watson hides the subconscious answers that give him the time to share the elements discovered.

Keywords: deduction, crime, detectiv, novel, Sherlock Holmes.

Un nume devenit sinonim cu rigurozitatea și perseverența omului analitic, personajul Sherlock Holmes „unicul detectiv consultant neoficial"[1] ajunge în fața cititorilor datorită celui care i-a dat naștere, Sir Arthur Conan Doyle „Scriitor britanic. A devenit doctor și a practicat această profesie până în 1891, studiind cu medicul Joseph Bill, care i-a fost model pentru personajul detectivului"[2]. Născut în Scoția, la Edinburg, 22 mai 1859, într-o familie alcătuită dintr-un tată catolic irlandez și o mamă nu foarte legată de canoanele bisericești, dar care considera că onoarea este baza educației copiilor săi, tânărul Arthur Conan Doyle urmează cursurile unui colegiu de călugări iezuiți, școală despre care nu va păstra amintiri plăcute, neintegrându-se niciodată stilului sever instituit acolo.

Obține în 1881 bacalaureatul în medicină și se angajează ca medic chirurg pe vasul Hope cu destinația Arctica și apoi pe vasul Mayum ce va străbate coasta Africii Occidentale. Reîntors în același an la Liverpol își va deschide un cabinet pentru a practica medicina, însă curând va constata că această meserie nu îi permite să-și întrețină familia, începând astfel să apară primele sale scrieri literare „banii câștigați de pe urma practicării medicinei au fost puțini și numai grație celor dobândiți din publicarea nuvelelor sale a reușit să ducă o viață decentă și în același timp să îngrijească de fratele său Innes, în vârstă de numai zece ani"[3].

Numele îndrăgitului personaj Sherlock Holmes va apărea timp de patru decenii de creație în nu mai puțin de patru romane: *Un studiu în roșu* (*A Study in Scarlet*, 1887), *Semnul celor patru* (*The Sign of Four*, 1890), *Câinele din Baskerville* (*The Hound of the Baskerville*, 1902), *Valea fricii* (*The Valley of Fear*, 1915), și 56 de povestiri/nuvele incluse în alte volume: *Aventurile lui Sherlock Holmes* (*The Aventures of Sherlock Holmes*, 1892), *Memoriile lui Sherlock Holmes* (*The Memoirs of Sherlock Holmes,* 1894), și *Întoarcerea lui*

[1] Sir Arthur Conan Doyle, *Un studiu în roșu* în vol.1 Sir Arthur Conan Doyle *Aventurile lui Sherlock Holmes*. Traducere de Mira Lăzărescu, Monica Duță, Luiza Ciocșirescu, București, Adevărul Holding, 2011, p. 9.
[2]*Enciclopedia Universală Britannica,* vol. 4, Editura Litera, București, 2010, p. 172.
[3]Paul Ștefănescu, *Afaceri criminale celebre.De la Sherlock Holmes la Maigret*, București, Editura ALL, 1995, p.110.

Sherlock Holmes (*The Return of Sherlock Holmes*, 1904), *Ultima reverență* (*His Last Bow*, 1917), *Arhiva lui Sherlock Holmes* (*The Casebook of Sherlock Holmes,* 1927).

Romanul apariției în spațiul public al cunoscutului personaj Sherlock Holmes se numește *Un studiu în roșu* (titlu tradus *Un studiu stacojiu*[4] sau *Studiu în roșu intens*[5]) și are ca geneză, după mărturiile autorului, povestirile *More New Arabian Nights: The Dynamiter*, ale lui Robert Louis Stevenson[6], publicate în 1885. Una din aceste povestiri prezintă întâmplările derivate din acțiunile unei grupări de mormoni care urmăresc să se răzbune pe un bărbat. Acesta părăsise facțiunea mormonă în virtutea faptului că nu îi este respectat dreptul la o viață conform propriilor principii morale. În contemporaneitate publicarea acestui roman nu s-a bucurat de un număr foarte mare de cititori, Conan Doyle concentrându-se mai mult pe romanele sale istorice și „mărturisește cu sinceritate că și-a considerat romanele istorice ca fiind superioare lui Sherlock Holmes. De fapt, Holmes va fi un personaj care-l va jena în mod vizibil toată viața pe scriitor”[7].

Paul Ștefănescu, privitor la acest aspect, îl citează în studiul său pe Conan Doyle, remarcând tonul plin de regret al autorului ce consideră că poziția sa literară ar fi fost mult mai privilegiată dacă nu i-ar fi dat naștere lui Sherlock Holmes „Orice lucru își găsește locul său și cu toate acestea consider că aventurile lui Holmes au dăunat celei mai bune părți a operei mele și fără ele, aș fi ocupat un loc mai bun în literatură”[8]. Această nemulțumire a lui Conan Doyle derivă, probabil, din faptul că, deși calitative, romanele sale istorice (*Micah Clarke* - 1888, *Compania albă* - 1891, *Marea umbră* – 1892, *Refugiații* – 1893, *Unchiul Bernac* -1897, *Sir Nigel* - 1906) nu vor cunoaște notorietatea pe care îndrăgitul detectivul Sherlock Holmes o va atinge prin investigațiile sale.

Este declarativă apartenența lui Conan Doyle la expunerile narative polițiste ale predecesorilor săi „Gaboriau mă cucerise prin maniera elegantă cu care organiza piesele cazurilor sale, iar magistralul detectiv al lui Poe, domnul Dupin, a fost pentru mine, încă din copilărie, unul dintre eroii favoriți”[9]. Cu toate acestea, personajul lui Conan Doyle, Sherlock Holmes, nu se lasă deloc impresionat de comparațiile pe care bunul său prieten, Watson, le va face, atribuindu-i calitățile lui Dupin[10] și Lecoq[11] în cursul primei întâlniri, din romanul *Un studiu în roșu*. Mai mult, specific lui, anticipează gândurile lui Watson, îi subliniază faptul că și-a dorit cu siguranță să-i aducă un plus de valoare, însă aceste comparații nu îl onorează „te gândești că îmi faci un compliment comparându-mă cu Dupin, observă el. După părerea mea, totuși, Dupin este un tip inferior”[12]. Cu acest prilej Sherlock oferă o caracterizare a lui Dupin, considerând că „șmecheria sa de a da buzna în gândurile prietenilor cu o remarcă de apropo după un sfert de oră de tăcere este cu adevărat foarte ostentativă și superficială. A avut, fără îndoială, un oarecare geniu analitic, dar nu a fost în nici un caz un astfel de fenomen, așa cum

[4] Arthur Conan Doyle, *Un studiu stacojiu*. Traducere de Doina Puicea, București, Editura Aldo Press, 2004
[5] *Idem,Studiu în roșu intens*.Traducere de Liliana Angela Borșan, București, Editura Best Publishing, 2004.
[6] Robert Louis (Balfour) Stevenson (n. 13 noiembrie1850 în Edinburgh, Scoția – d. 3 decembrie1894 în Apia, Samoa) a fost poet și romancier scoțian, autor al unor jurnale de călătorie și reprezentant de seamă al neoromantismului în literatura engleză, pe site-ul https://ro.wikipedia.org/wiki/Robert_Louis_Stevenson, (accesat la 20.04.2017).
[7] Paul Ștefănescu, op. cit., p.113.
[8] Arthur Conan Doyle *apud* Paul Ștefănescu, *op. cit.*, p. 113.
[9] *Ibidem*, p. 111.
[10] Personaj în nuvelele polițiste scrise de autorul american Edgar Allan Poe: *Crimele din Rue Morgue* (1841), *Misterul Mariei Roget* (1842-1843) și *Scrisoarea furată* (1845).
[11] Personaj în romanele polițiste scrise de autorul francez Emile Gaboriau: *Afacerea Lerouge* (1865), *Domnul Lecoq* (1869).
[12] Sir Arthur Conan Doyle, *Un studiu în roșu* în vol.1 Sir Arthur Conan Doyle *Aventurile lui Sherlock Holmes*. Traducere de Mira Lăzărescu, Monica Duță, Luiza Ciocșirescu, București, Adevărul Holding, 2011, p. 28.

a părut Poe a-și imagina”[13]. Nici despre Lecoq, Sherlock nu emite o judecată de valoare, dimpotrivă, tonul său devine sarcastic, și într-o izbucnire caustică afirmă „Lecoq era un cârpaci mizerabil, spuse el cu o voce mânioasă; el avea doar un singur lucru să-l recomande, și acela era energia sa”[14], iar despre posibilitatea de a-l fi citit pe Emile Gaboriau: „acea carte m-a îmbolnăvit cu siguranță”[15].

Aceste delimitări de posibilă geneză, atât de virulente din partea lui Sherlock Holmes, ne conduc spre profilarea unor concepte de personaje din întreaga seria a aventurilor holmesiene: naratorul-personaj Watson, construit dependent de biografia autorului Arthur Conan Doyle, ce narează la persoana I, și personajul principal, Sherlock Holmes, detectivul amator, inteligent, misterios uneori, excentric, aflat peste limita superioară a inteligenței, încrezut și autodidactic.

Această compartimentare a rolurilor pe care fiecare din cei doi actanți ai demersurilor detectivistice le ocupă, se vor păstra cu strictețe pe întreg parcursul romanului *Un studiu în roșu*, în schimb, de exemplu, în romanul *Câinele din Baskerville*, dacă se au în vedere mărturisirile lui Watson se poate observa o dedublare a lui Holmes, prin parcurgerea acelorași etape în investigația efectuată. Trebuie precizat faptul că Watson nu va avea niciodată abilitatea de deducție a lui Holmes, nu va face altceva decât să adune informații, însă cel care va face conexiunile necesare rezolvării cazului, va fi tot Holmes.

Partea formală a romanului prezintă în mod vădit intenția inițială a autorului de a nu face din Sherlock Holmes un personaj principal. Chiar dacă de-a lungul timpului între scriitor și personajul său reprezentativ se va produce o simbioză care va duce chiar la una „dintre cele mai extraordinare identificări între creator și opera sa, sau mai bine zis între scriitor și personajul realizat de geniul său. Căci pentru milioane de cititori din întreaga lume, personalitatea lui Sir Conan Doyle se confundă cu cea a lui Sherlock Holmes”[16] trebuie amintit și momentul nuvelei *Ultima problemă*, din volumul *Memoriile lui Sherlock Holmes* (1894), când, spre dezolarea publicul asistăm la ceea ce se credea a fi moartea, atât de violentă, a lui Sherlock Holmes, „înviat” doar pentru că era atât de iubit de cititori în nuvela *Casa pustie*, din volumul *Întoarcerea lui Sherlock Holmes* (1905).

Fluxul narativ al romanului *Un studiu în roșu* se axează pe întâmplările prin care trec John Ferrier și fiica acestuia Lucy Ferrier, avându-l concentric pe tânărul Jefferson Hope. Cei doi, tată și fiică, sunt salvați din deșertul nemilos de la o moarte sigură din cauza lipsei de apă și hrană, de o grupare de mormoni, și în acest context aderă și ei la formațiune, ca unică soluție de ieșire din impas. De la acel moment, al salvării, 4 mai 1847, trec zece-doisprezece ani în care John Ferrier devine unul dintre cei mai bogați și muncitori colonișți din așezarea formată în Salt Lake City. Tânăra Lucy Ferrier se îndrăgostește de Jefferson Hope, aspect ce va duce la declinul relațiilor cu comunitatea de mormoni, ce nu accepta o căsătorie în afara legilor impuse de ceea ce ei numeau gruparea Sfinții Zilei de Apoi. Moartea tatălui și a fiicei aduce răzbunarea ca mod de viață pentru tânărul Hope, omorându-i în final pe Stangerson și Drebler, principalii vinovați ai atrocităților prin care a trecut familia Ferrier.

Sub aspect constitutiv romanul prezintă două părți: prima se axează pe introducerea lui Sherlock Holmes și a celui care îi va deveni prieten/ajutor/coleg de apartament, doctorul Watson - personaje care vor reveni doar la sfârșitul narațiunii - iar cea de-a doua relatează ante factum întreaga poveste a celor doi Ferrier, tată și fiică, dar și a lui Jefferson Hope.

[13] *Ibidem.*
[14] *Ibidem.*
[15] *Ibidem.*
[16] Paul Ștefănescu, *op. cit.,* p. 107.

Ceea ce face special acest roman este, precum și în *Semnul celor patru*, un subcapitol dedicat științei deducției „prozatorul va imagina […] un analist, spirit reflexiv și maestru al deducțiilor, al sesizării elementelor dintr-o veritabilă ars combinatoria – joc superior al inteligenței și al intuiției”[17]. Așadar, avem în față, după Dupin și Lecoq, un personaj înzestrat cu o inteligență uimitoare, care urmează raționamentul deductiv, folosește observația ca element primordial de investigație și apoi prezintă identitatea criminalului. Deducția este definită ca fiind „o operație a gândirii ordonate prin care se obține o judecată nouă numită concluzie din două judecăți anterioare dintre care prima este denumită premisă, iar a doua termen mediu pe baza raporturilor logice dintre ele”[18], dar și „o forma fundamentală de raționament în planul conceptelor în care concluzia decurge cu necesitate din premise”[19].

Cercetătorii confirmă interdependența posesiunilor științifice ale personajului Sherlock Holmes cu studiile de medicină ale creatorului său, Conan Doyle, nefiind întâmplătoare nici asemănarea personajului cu profesorul Joe Bell „cum se știe din biografia lui Conan Doyle, autorul prozelor dominate de principiile lui Sherlock Holmes a profesat mai întâi medicina, iar modelul său, profesorul Joe Bell, i-a oferit codul investigației sau, poate mai aproape de metodele eroului său, un anume tip de anamnesă, având drept rezultat descoperirea unor semne dintr-o disciplină a deducației și a inferențelor”[20].

Pe lângă o foarte detaliată caracterizare a lui Holmes, în acest subcapitol întâlnim elemente ce țin de deducție. Watson descoperă într-o revistă un articol al cărui titlu, puțin exagerat, era „Cartea vieții”, neștiind că este scris chiar de celui căruia i se va destăinui că nu este de acord cu afirmațiile din el, Sherlock Holmes. Acel articol „încerca să arate cât de mult ar putea descoperi un om cu spirit de observației printr-o examinare corectă și sistematică tot ceea ce ar putea să apară în calea sa”[21]. Watson comentează acest aspect, i se pare că raționamentele care stau la baza deducției sunt emfatice și că „așa de uimitoare ar părea rezultatele sale neinițiaților, încât, până când ei ar descoperi procesele prin care el a ajuns la ele, ar putea foarte bine să-l considere vrăjitor”[22]. După aceste afirmații Holmes își recunoaște paternitatea asupra articolului și încearcă să-i demonstreze prietenului său cele relatate „am în vedere atât observarea, cât și deducția”[23]. În continuarea dialogului dintre cei doi, Holmes îi va dovedi lui Watson în mod practic că prin observație și deducție poate spune despre un tânăr necunoscut că este sergent în retragere din marină, aspect care îl va contraria și mai mult pe acesta din urmă.

Sfârșitul romanului aduce din nou în prim plan metoda deducției prin care Sherlock Holmes stabilește făptașul crimei, în doar trei zile „neobișnuitul este, de obicei, mai degrabă un reper decât o piedică. În rezolvarea unei probleme de acest fel, lucrul cel mai important este puterea de a raționa invers. Aceasta este o realizare foarte utilă, și încă una ușoară, dar oamenii nu o practică destul de mult. În întâmplările de zi cu zi ale vieții, este mult mai ușor să rațonează în perspectivă și, astfel, celalalt mod este neglijat. Din cincizeci de oameni care pot raționa sintetic, doar unul poate raționa analitic”[24].

Se poate afirma că romanul Un studiu în roșu, nu este doar cel al *nașterii* personajului Sherlock Holmes, este și romanul care aduce notorietate deducției. Până în acest moment, al

[17]Ion Vlad, *Orizonturile lecturii*, Cluj-Napoca, Editura Casa cărții de știință, 2007, p. 206.
[18]https://ro.wikipedia.org/wiki/Ra%C8%9Bionament_deductiv [accesat la 4.05.2018]
[19]https://www.scribd.com/doc/89609692/teoria-deductiei [accesat la 4.05.2018]
[20]*Ibidem.*
[21] Sir Arthur Conan Doyle, *op. cit*., p. 24.
[22]*Ibidem.*
[23]*Ibidem,* p. 27
[24] Sir Arthur Conan Doyle, *op. cit*., p. 138.

anului 1887, nu au existat producții literare care să ridice deducția la un asemenea nivel, care să înzestreze un personaj cu atâtea cunoștințe, și mai ales cu o putere de transformare a tuturor faptelor în certitudini dovedite științific.

BIBLIOGRAPHY

- BENVENUTO, Stefano, RIZZONI, Gianni, LEBRUN, Michel, *Le roman criminel*, Nantes, Edition de L Atalante, 1982.
- BOILEAU-NARCEJAC, *Le roman policier,* Paris, Petite Bibliotheque Payot, 1964.
- CAILLOIS, Roger, *Abordări ale imaginarului*, București, Editura Nemira, 2001.
- DOYLE, Arthur Conan*, Aventurile lui Sherlock Holmes*, vol. 1-4, București, Adevărul Holding, 2011.
- DRĂGAN, Ioana, *Romanul popular românesc în secolul al XIX-lea*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2000.
- ELIADE, Mircea, *Oceanografie*, București, Editura Humanitas, 1991.
- LITS, Marc, *Le roman policier: introduction a la theorie et a l histoire d un genre litteraire*, Liege, Edition du Cefal, 1993.
- MARCUS, Solomon, *Artă și Știință*, București, Editura Eminescu, 1986.
- MARINO, Adrian, *Biografia ideii de literatură*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2006.
- MATEI, Horia C, *Literatură și aventură*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1972.
- SEBEOK, Thomas A., UMIKER-SEBEOK, Jean, *Din nou pe urmele lui Sherlock Holmes*, Cluj, Editura Echinox, 1994.
- STANCU, Emil, *Tratat de criminalistică*, București, Editura Universul Juridic, 2010.
- ȘTEFĂNESCU, Paul, *Afaceri criminale celebre. De la Sherlock Holmes la Maigret*, București, Editura ALL, 1995.
- UDRINSCHI, Victor, *Vedete ale romanului polițist*, București, Editura Aktis, 1996.
- VLAD, Ion, *Orizonturile lecturii*, Cluj-Napoca, Editura Casa cărții de știință, 2007.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

SUPRA-AUTOMATISM. TOWARDS THE RECONFIGURATION OF LANGUAGE

Maria Anabella Podoabă (Graur)

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: Inspired by the Surrealist automatism, surautomatism is a term invented by the members of the Romanian Surrealist group designating the most extravagant experiments in search of a new language representing a harsh attack on the oedipus' perception of the world.

Keywords: Surautomatism, surrealism, Non-Oedipus, hazard, cubomania, surrealist play, extrasensory communication

În atenta sa analiză în cheie simbolică a mitului care stă la baza psihanalizei, Annick de Souzennelle încearcă o reinterpretarea a acestuia, fără a minimaliza importanța experienței freudiene, și ne poartă într-un complex periplu simbolic, pornind de la strămoșii lui Oedip, generații întregi de șchiopi și de stângaci, urmași ai lui Cadmos, „omul orientului", exilatul prin excelență, cel care, părăsind Cadmeea, s-a „dez-orientat", adică și-a pierdut busola, rătăcind fără țintă: „Dezorientatul seamănă cu un om fără cap, el merge de la dreapta la stânga, apoi de la stânga la dreapta, clătinându-se și sprijinindu-se mai mult pe partea ce îi dă siguranță, dar care fără a-l elibera, îl trimite, spre cealaltă parte a sa!"[1]. Și astfel, imaginea întregii umanități se conturează după chipul și asemănarea acestui exilat, construindu-se pe baza unor aparențe exterioare, ignorându-și, obstinată, atât interioritatea, cât și raportul cu ceilalți.

În ciuda infirmității care pare că îi va marca destinul, Oedip pornește la drum în căutarea „orientului" său, a „foarte vechiului" din el, spre originile ființei. „Preumblările" sale au menirea de a-l face să urce pe spirala devenirii sale interioare, buclă cu buclă, până în momentul în care are experiența „unei treziri interioare spre o realitate nebănuită până atunci (...). Acest Real se află atât în interiorul nostru, cât și în exterior; cosmos interior și cosmos exterior sunt cei doi poli ai unei aceleiași realități"[2].

Acesta este și obiectivul principal al suprarealiștilor, acela de a pune ființa umană în contact atât cu interioritatea sa, dar și cu ceilalți. Fin cunoscător al principiilor de bază ale psihanalizei, Gherasim Luca, unul dintre teoreticienii grupului suprarealist de la București, este de părere că cel care pleacă în lunga călătorie a găsirii identității are de ucis în el toate urmele trecutului mutilant pentru a putea stabili punți de legătură între el și ceilalți. Prin urmare, acesta refuză gândirea oedipiană în direcție freudiană, „această gândire deja gândită (care) se poate mulțumi cu o etichetă, cu o statistică"[3] privind cu dezgust „acest om axiomatic al lui Oedip, omul complexului de castrație"[4]. Trecerea de la Oedip la Non-Oedip, prin inventarea căruia, Gherasim Luca îl anticipează cu trei decenii pe Anti-Oedip-ul lui Gilles Deleuze și Felix Guattari, se realizează prin depășirea spaimei de moarte și a traumatismului

[1] Annick de Souzenelle, *Oedip interior. Prezența logosului în mitul grec*, traducere de Margareta Gyurcsik, Editura Amarcord, Timișoara, 1999, p. 26.
[2] *Idem*,p.7.
[3] Gherasim Luca, *Inventatorul iubirii*, în Ion Pop, *Inventatorul iubirii și alte scrieri*, ediție îngrijită, prefață și note de Ion Pop, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2003, p. 233.
[4] *Idem*, p. 231.

natal grație forței eliberatoare a iubirii, singura care poate garanta evadarea din acest „cerc vicios, limitativ și sufocant pe care ni-l întinde ca o cursă perfidă biologia crispată a omului”[5]. Odată învinse aceste limite care se opun „liberării integrale a omului”, revoluția individuală și cea colectivă trebuie să aibă loc în mod simultan: „(...) și să nu mi se spună că trebuie făcută mai întâi revoluția și numai după aceea o vom face pe cea morală etc., aceste salturi ale omului înăuntrul propriului său destin trebuie să-i rezolve dintr-odată toate revendicările unei clipe (...)”[6].

Ca să se poată produce verticalizarea lui Oedip, precum și „transformarea revoluționară a lumii”, apare necesitatea imperioasă a inventării unui nou tip de limbaj care să reprezinte suportul acestui mod de gândire. Căci, așa cum „anesteziantul microb” al lui Oedip este înscris în fiecare celulă a unei umanități anchilozate, tot așa Non-Oedip trebuie să-și facă vocea auzită, să se impună transformându-se în Cuvânt care, prin puterea erosului, va deschide porțile unui univers în care antinomiile dispar, unde totul este conectat. În linia teoreticienilor care i-au hrănit concepțiile onto-poetice, Gherasim Luca nu se îndoiește nici o clipă de existența unei punți de legătură între lumi, de ideea unei „comunicări misterioase între două tenebre”, dar își exprimă totodată regretul de a nu fi găsit încă limbajul care să poată să exprime această realitate: „Lumea în care mă mișc în timpul zilei nu o contrazice pe aceea nocturnă. De aceea nu mai pot spune că fenomenul pe care umanitatea îl trăiește numai o jumătate de viață mă privește și pe mine (...). Aș propune găsirea unui limbaj nou care să exprime cu adevărat fenomenul psihic cu asemănător dar nu identic visului. A acelui vis care dacă se opune mai departe realității exterioare, a încetat demult să se opună vieții visătorului. În acest limbaj pe care sunt incapabil să-l găsesc, vechile antinomii în frunte cu aceea a binelui și răului sunt rezolvate pe o scară pentru moment individuală. Suprarealiștii, care pe această scară individuală ocupă locul sintezei, sunt scoși din marea dramă care care-l separă pe visător de vis, luarea de conștiință continuând să-i rețină înăuntrul acestei drame pe un plan colectiv”[7]. Acest fragment din *Vampirul pasiv* este unul relevant pentru concepția lui Gherasim Luca despre „vis” și „visător”. Exegetul Iulian Toma susține că acești termeni „nu mai desemnează strict fenomenul oniric și subiectul afectat de acesta, ci o dispoziție psihică în care percepția și reprezentarea sunt unite în cazul individului”[8].

Gherasim Luca îi reproșează suprarealismului inaptitudinea de a fi descoperit un limbaj care să traducă visul colectiv și protestează în manifestul *Dialectica dialecticii*, alături de colegul său Trost, împotriva așa-ziselor „maniere suprarealiste” care „aplicabile ca atare (...) n-ar face decât să înlocuiască vechile și odioasele metode ale poeților, pictorilor sau scriitorilor. Referindu-se la procedeele suprarealiștilor (colajul, delirul de interpretare sau scrisul automat), suprarealiștii români își exprimă admirația față de ele precizând, însă, că mânuirea lor trebuie să se facă cu moderație căci „repetarea *idealistă* a folosirii lor le răpește orice valoare teoretică inițială și nu poate fi justificată din punct de vedere suprarealist, adică în ceea ce are mai dialectic în ea această mișcare revoluționară (...)”[9]. Șablonizarea acestor tehnici suprarealiste ar duce, inevitabil, la devalorizarea lor și ar trăda idealurile revoluționare ale suprarealismului.

[5] *Ibidem*, p.236.
[6] *Ibid.*
[7] Gherasim Luca, *Le vampire passif/ Vampirul pasiv*, Ediție de Petre Răileanu și Nicolae Tzone, Editura Vinea, București, 2016, p. 363.
[8] Iulian Toma, *Gherasim Luca ou l'intransigeante passion d'être*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2012, p. 213.
[9] Gherasim Luca, Trost, *Dialectica dialecticii*, în Ion Pop, *Avangarda românească*, Antologie, studiu introductiv, cronologie, referințe critice și note de Ion Pop, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2015, p. 278-279.

Acesta este motivul pentru care poetul se va lansa el însuși în această aventură a inventării unui sistem de comunicare nou care să poată reda „funcționarea reală a gândiri", dincolo de subiect, asigurând contactul cu ceilalți.

Însă înainte de a inventa un limbaj nou, Gherasim Luca înțelege să-l șlefuiască pe cel la îndemână, cel suprarealist. Astfel, *Un lup văzut printr-o lupă* reprezintă unul dintre puținele texte din perioada românească în care Gherasim Luca renunță la exprimarea principiilor sale programatice, dar care abundă în imagini suprarealiste halucinante: „Deoparte și de alta a drumului se întind cadavre de câini mâncate de cadavre de pisici în care mișună ca într-o gură deschisă puzderie de cadavre de fluturi"; „Iubită cu pleoapele veșnic lipite, privește-mi ochiul de fosfor, calul mușcat de vrăbii, armura unsă cu untdelemn și cu stele"; „Un fum gros îmi umple brațul și dâre subțiri ca de la țigară ies prin unghiile mele colorate surprinzător de puternic în galben"; „Am mâncat săpun așa cum îți mănânc părul, așa cum îți suflu în gură când mâna mea se mișcă pe tine în întunerec ca și cum aș căuta o lampă"[10].

Reamintim aici episodul descris de către Breton în *Primul* său *Manifest* referitor la „compoziția suprarealistă scrisă" folosind tehnica dicté-ului automat pentru a evidenția influența „maestrului" de la Paris asupra lui Gherasim Luca: „Deci, într-o dimineață, înainte de a adormi, percepui, articulată limpede încât era imposibil să schimbi vreun cuvânt, dar distrasă totuși de zvonul oricărei voci, o destul de bizară frază care îmi parvenea, fără nici o urmă a a evenimentelor în care, după mărturia conștiinței mele, mă aflam amestecat în clipa aceea, o frază ce-mi păru insistentă, o frază care aș îndrăzni să spun *bătea la fereastră*. (...) ea a făcut loc unei succesiuni abia intermitente de fraze care nu m-au surprins mai puțin și mi-au lăsat impresia unei gratuități atât de mari încât stăpânirea ce o avusesem atunci asupra mea mi-a părut iluzorie și n-am mai visat decât să pun o dată capăt nesfârșitei certi ce are loc în mine"[11]. Cât despre „elementele componente" ale unui text suprarealist, Breton susține că ele ar trebui să se înlănțuie conform unui „foarte înalt grad de absurditate imediată", iar în momentul în care amestecul unor elemente din zona conștientului devine iminent, scriitorul trebuie să recurgă la următorul procedeu: „După cuvântul a cărui origine vă pare suspectă, puneți o literă oarecare, litera *l*, de exemplu, mereu litera *l* și readuceți arbitrariul impunând această literă ca inițială a cuvântului ce va urma"[12]. Gherasim Luca se va folosi, la rândul său, de această tehnică în *Un lup văzut printr-o lupă* în momentul în care simte ingerența unor resturi diurne, străine, ostile: „(...) pasăre nenumită, nefotografiată, nevăzută, nedescrisă și căreia totuși nu i s-ar putea aduce o insultă mai mare decât aceea că e mai mult o idee decât pasăre"[13].

Astfel, sugerează Luca, cuvântul ca reprezentare grafică și mentală se află sub incidența conflictului oedipian împiedicând energia libidinală să circule liber și impunându-se cu forța copilului, determină ruperea „legăturii magice" dintre acesta și literă.După părerea exegetului Iulian Toma, primul text în care Gherasim Luca ia poziție referitor la teoriile oedipiene formulate de Freud este în culegerea de texte inedite intitulată *Anatomia Literei* (*L'Anatomie de la lettre*), publicată în 1940, și pe care Gherasim Luca o evocă într-un pasaj din *Vampirul pasiv*[14]. În această carte compusă din cincisprezece poeme scrise după principiul dicté-ului automat și o introducere în care este analizată relația dintre formele

[10] Gherasim Luca, *Un lup văzut printr-o lupă*, în Ion Pop, *Inventatorul iubirii și alte scrieri*, *ed. cit.,* p. 176.
[11] André Breton, *Primul manifest al suprarealismului*, apud Mario de Micheli, *Avangarda secolului XX*, în românește de Ilie Constantin, Editura Meridiane, 1968, p. 295.
[12] *Idem*, p. 301.
[13] Gherasim Luca, *op.cit.*, p. 187.
[14] Gherasim Luca, *Le vampire passif/Vampirul pasiv*, Editura Vinea , București, 2016, p. 345.

grafice ale fonemelor și reprezentările acestora, poetul dezaprobă vehement caracterul artificial al raportului semnificant-semnificat care ar reproduce, la un alt nivel, triumful mutilant, traumatizant al tatălui asupra fiului:

„Deschizând abecedarul cu o mână de ghips, educatorul, umbrela, coiful, sonetul, opereta, elefantul, vioara, hoitul, mustața și Creatorul ne ordonă: o+i=oi. (...) O+i sunt două ordine primite de sus care, trebuie să facă împreună un animal (...). Copilul încearcă să refuze această construcție artificială divulgând intențiile traumatizante ale profesorului mincinos. (...) Această imagine elementară în care regăsim o elementară dorință infantilă îl face să tremure mai mult de frică decât de furie pe pe păzitorul ordinei stabilite:

o = mama

i= copilul

Copilul își asasinează tatăl și comite incestul din clipa când deschide prima filă a abecedarului. Tată, de pe catedră, va răzbuna această dublă intenție criminală castrând copilul. Legătura magică pe care copilul o stabilise, ca un inițiat, între el și literă, (...) va fi ruptă și înlocuită cu o convenție socială și practică: oile ne dau lână, oile nu ne dau satisfacție erotică. Această imagine pe care începe să o identifice realității cu prețul desfigurării lui, este prima victorie educativă a tatălui. Copilul refulează semnificația vaginală a lui o, îl pierde pe i și *memorizează* oile. (...) Din obiecte imagini ale unei dorinți, ele devin imaginile unei răzbunări[15].

Punerea în opoziție a celor două concepte freudiene, *principiul plăcerii*, responsabil cu satisfacerea rapidă a dorințelor și *principiul realității*, a cărui menire este amânarea sau chiar anularea tentațiilor și dezvoltarea autocontrolului prin refularea acestora, este aplicată de Gherasim Luca la problemele limbii. Tendința naturală a copilului de a-și produce plăcere prin reîntoarcerea la „matrice" (incestul) investește limba cu un anumit tip de încărcătură energetică, blocată imediat de cealaltă tendință, castratoare, a utilului, care dictează, artificial, prin educație, o rupere de „legătura magică" care îl legase inițial pe copil de limba originară.

A scăpa de sub tutela lui Oedip și a reface puntea dintre om și cuvânt, explică Iulian Toma, vor reprezenta liniile directoare ale cercetărilor lui Gherasim Luca. Acesta ar propune în textele sale programatice o întoarcere la materialitatea limbajului aceasta fiind singura manieră „de a rupe această cauzalitate, semnificantul, receptacul al prezenței obiective a lumii, având proprietatea de a se lăsa traversat imediat de dorință"[16].

Astfel se impune conceptul de „supraautomatism" care în contextul suprarealismului românesc reprezintă o variantă evoluată a automatismului prin depășirea cadrului subiectivității și orientarea spre cercetarea raportului dintre indivizi: „Deoarece, pentru supraautomatism nu mai există obstacol real care să se opună întâlnirii mereu imprevizibile, mereu posibile în condiții neprevăzute, întâlnirii și unirii dintre hazard și dorință în actele fără limite pentru viețile lor fără termene, fără etape, pentru viețile noastre"[17].

Hazardul obiectiv este cel care provoacă întâlniri „între om și cosmos" și ar fi, după părerea sa, singura manieră de a armoniza cele două lumi, cea interioară și cea exterioară, idee subliniată, de altfel, și în *Primul manifest*, evocat de către Mario de Micheli în *Avangarda artistică a secolului XX*. Astfel, Breton se întreabă: „ (...) de ce n-ar fi posibilă, cândva, găsirea unui punct de întâlnire între aceste două stări, vis și realitate, aparent

[15]Text inedit în traducerea lui Iulian Toma, în Iulian Toma, *Gherasim Luca ou l'intransigeante passiond'être*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2012, p. 194.
[16] Iulian Toma, *op.cit.*, p.216.
[17] Paul Păun, *Conspirația tăcerii*, în Ion Pop, *Avangarda românească*, *op.cit*, p. 1317.

contradictorii, punct în care ele să se rezolve, dând naștere unui tip de realitate absolută, de suprarealitate?"[18]. Automatismul, la rândul său, nu poate fi despărțit de hazardul obiectiv deoarece acesta este susceptibil de a recepționa orice acțiune exterioară. Dar ce este automatismul? Mario de Micheli face o comparație între automatismul suprarealist și cel dadaist: „«Automatism» este ca atare cuvântul-cheie al poeticii suprarealiste. Încă în dadaism se ajunsese la ceva asemănător. Formula lui Tzara, «gândul se formează în gură», alături de rețeta de «fabricație» a poeziei, cu vorbe amestecate în pălărie, sunt exemple de spontaneitate și de automatism. Totuși automatismul suprarealist se deosebește de cel al mișcării Dada, care e mai puțin psihic și mai mecanic"[19]. Dezvăluind „tainele artei magice suprarealiste", Breton îi sfătuiește pe comilitonii săi: „Cereți să vi se aducă cele trebuitoare pentru scris, după ce v-ați așezat într-un loc cât mai favorabil cu putință concentrării spiritului dumneavoastră asupra lui însuși. Plasați-vă în starea cea mai pasivă sau receptivă, pe care o veți putea realiza. Faceți abstracție de geniul dumneavoastră, de talentul dumneavoastră și de talentele tuturor celorlalți. Repetați-vă că literatura este unul dintre cele mai triste drumuri care pot duce oriunde. Scrieți iute, fără un subiect ales dinainte, atât de iute încât să nu puteți să vă rețineți și să fiți tentat a vă reciti. Prima frază va veni de la sine; după cum este adevărat că în fiecare clipă există o frază străină care care nu cere decât să se exteriorizeze. Este foarte dificil să te pronunți asupra reușite frazei următoare; ea participă fără îndoială la activitatea noastră conștientă și la cealaltă, dacă admitem că faptul de a fi scris prima frază comportă un minim de percepție (...). Continuați cât vă va plăcea. Aveți încredere în caracterul inepuizabil al murmurului. Dacă liniștea amenință să se stabilească (...), ștergeți fără ezitare cu o linie foarte clară"[20].

Însă ceea ce diferențiază automatismul suprarealist de supraatomatism, concept pus la lucru de către Luca și Trost și folosit ca metodă de intervenție, este surmontarea visului personal și postularea celui colectiv. Paul Păun scrie în *Spiritele animale*: „ (...) trebuie să considerăm automatismul nu ca o sondă a subiectivității ascunse, ci ca o săgeată *aprinsă și în spirală* prin excelență obiectivantă, ce poate să inventeze în același timp dorința și obiectul ei, contopite în imaginea care este, literalmente, actul iubirii lor. (...) Supraautomatismul (...) deschizând orbește poarta hazardului, prin care negrele determinări exterioare pătrund ca să șteargă singurătatea, taina iubirii, a demonstrat pe larg complicitatea misterioasă a întregii revoluții complete a universului (...)"[21]. De aceeași părere sunt și Virgil Teodorescu în *Au lobe du sel* - „Iubirea/ forțează uneori hazardul" – sau Gherasim Luca când afirmă în *Vampirul pasiv* - „Dorința forțează întâmplarea" – militând pentru distincția între „sondă" și „săgeată" sau, mai degrabă, pentru armonizarea lor. Trost, într-o scrisoare adresată lui André Breton și reluată de Petre Răileanu, afirmă „tendința de a împăca dragostea unică cu dragostea multiplă, veșnicie a oricărei iubiri" pentru a face posibilă „negarea inconștientului oedipian, afirmarea delirului interpretării ca drum deschis întâmplării favorabile"[22].

Această întâlnire dintre dorință și obiectul ei, facilitată prin acțiunea instigatoare a hazardului, este „viața în viață", formulă utilizată de Trost în aceeași scrisoare-bilanț a activității grupului suprarealist de la București, dar și de Gherasim Luca în *Héros-Limite* care, la rândul său, se referă la suprimarea oricărui tip de antinomie: „Et quand je dis vie, vie dans la vie (...) comme thèse, le terme synthèse de l'an, de l'anti, de l'anti-nom et momie, de

[18] Mario de Micheli, *Avangarda secolului XX*, p. 165.
[19] *Idem*, p. 166.
[20] André Breton, *Primul manifest al suprarealismului*, apud Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 301.
[21] Paul Păun, *Les esprits animaux/ Spiritele animale*, în Ion Pop, *Avangarda românească*, *op. cit.*, p. 384.
[22] Petre Răileanu, *Gherasim Luca*, traducere din limba franceză de Anișoara Biru, Editura Junimea, Iași, 2005, p. 88.

l'antinomie (...) de deux cécités plastiques, (...) de deux élasticités contradictoires, (...) parfait, parfaitement, réconcil cils réconciliées"[23]. „Viața în viață" este experiența personală a unei treziri interioare, dar și aceea a deschiderii înspre necesitatea universală, exterioară, ștergerea diferențelor, interiorul și exteriorul devenind cei doi poli ai unei aceleiași realități.

Supraautomatismul, succesor actualizat în spațiul românesc al automatismului va servi, în primul rând, ca filtru în operația de decantare a visului de ceea ce Luca și Trost numesc, în manifestul *Dialectica dialecticii*, „rămășițele diurne contrare"[24]. Trost dezvoltă această teorie în *Le même du même (Acelaşi al aceluiaşi)*, poziționându-se împotriva principiului interpretării prin analogie a visului: „Conștientul socialmente deviat, nu recunoaște caracterul erotic al unui vis decât dacă scenele acestuia sunt erotice la modul diurn, așadar, prin *imitație.* De îndată ce natura erotică a visului pătrunde în profunzime, refularea împiedică funcționarea gândirii să surprindă această erotizare generală a materiei"[25]. De asemenea, adaugă el, „dacă femeia care visează vede în visele ei o rază de lună, raza aceasta de lună (...) va fi redusă la un simbol. Dar simbolurile nu există decât pentru conștient. Raza de lună nu e o deghizare a degetului: dacă degetul nu apare în vis ca deget, ci ca rază lunară, asta vrea să spună că erotizarea lumii se împlinește în vis; și în același timp că *dorința* onirică este cu mult mai întinsă decât cea a conștientului. Aici, raza de lună este cea care posedă funcțiile unui obiect erotic, iar asta deloc în sens metaforic sau simbolic"[26].

Contrar afirmațiilor lui Mario de Micheli care susține că o artă suprarealistă este o artă figurativă - „nu poți fi suprarealist fără a te angaja într-un fel sau altul la o *reprezentare"*[27], suprarealiștii români preferă o „poziție aplastică" în vederea cuceririi lumii obiective cu ajutorul imaginii. Același Dolfi Trost explică diferența între cele două maniere de a recepta realitatea exterioară cu ajutorul suportului grafic: „Prima dintre aceste poziții este *plastică*. Ea folosește mijloace constructive, picturale, produce imagini interpretabile și ajunge la configurarea de obiecte. Toate imaginile care reprezintă concepte îi aparțin. A doua poziție pe care o descoperim este aplastică. Ea nu folosește decât procedee inventate, produce imagini indescifrabile și nu ne oferă niciodată reprezentarea unor obiecte-concepte. Fumajul, frotajul, grifonajul și alte metode mai mult sau mai puțin cunoscute o ilustrează"[28].

Cubomaniile lui Gherasim Luca fac parte din aceeași categorie de imagini. Două expoziții la București, în 1945 și în 1946, precum și *Les Orgies des quanta. Treizeci și trei de cubomanii non-oedipiene* sunt exclusiv dedicate acestui tip de artă intranzitivă. Imaginile fragmentate, pătratele juxtapuse se joacă cu inclinația noastră naturală de a căuta/da un sens oricărui suport de tip vizual conform formulei consacrate, „cunoașterea prin necunoaștere". Ca și în cazul cuvintelor depeizate cărora li se restituie complexitatea de mult uitată, aceste imagini dezmemebrare, dezintegrate, se recompun după principiul supraautomatismului enunțat de Trost în *Grafii colorate*: „Supraautomatismul neagă construcția de imagini plastice (valabile), considerând ca fiind artistică operația necesară însești producerii lor. El respinge orice reproducere vizuală și orice execuție premeditată în favoarea impenetrabilelor sale produse finale"[29]. Chiar dacă Luca nu folosește conceptul de supraautomatism, poetul

[23] Gherasim Luca, *Héros-Limite*, José Corti, Paris, 1985, p. 16.
[24]Gherasim Luca, Trost, *Dialectica dialecticii*, în Ion Pop, *op.cit.*, p. 287.
[25]Trost, *Le même du même*, în Ion Pop, *op.cit.*, p. 396.
[26]*Idem,* p. 397.
[27] Mario de Micheli, *op.cit.*, p. 173.
[28] Trost, *Profilul navigabil*, în Ion Pop, *op.cit.*, p.351.
[29]Trost, *Graphies colorées*, op. cit., p. 326.

acționează în virtutea acestuia „denunțând condiția oedipiană a existenței (...) care-l impiedică pe om să afle căile exacte ale eliberării sale și, după ce le-a aflat, să le mențină”[30].

În *Inventatorul iubirii*, femeia suprarealistă este, în viziunea lui Gherasim Luca, asemenea unei cubomanii vii, compusă din mai multe corpuri percepute în unitatea lor și ireductibilă la imaginea oedipiană a mamei care amintește de clișeul traumatismului natal.Iulian Toma vorbește despre „imaginea femeii-android, non-oedipiană, prezență informă și mișcătoare, care se construiește și se descompune printre rânduri, în chiar ritmul dorinței de a dori, a dinamicii sale furibunde. Această reprezentare a obiectului iubirii, a integrității sale ciobite și a metamorfozelor sale, evocă în mod evident puzzle-ul cubomaniei cu care împarte aceeași confuzie ireductibilă la părțile care compun totul, pentru a spune că de fapt dorința nu e doar una”[31].

Seria de experiențe inspirate de principiul supraautomatismului nu se limitează la cele enumerate mai sus. Suprarealiștii de la București se dedică, în timpul războiului, la practica jocurilor suprarealiste sau a textelor colective, scrise la mai multe mâini, celebrele „cadavres exquis”. Rémy Laville menționează că unul dintre jocurile practicate de aceștia este „le sable nocturne” constând în pătrunderea într-o cameră în care au fost împrăștiate obiecte ce urmează a fi descrise, ulterior, într-o stare de supraautomatism și care, după război, va da numele unuia dintre manifestele grupului, *Sable nocturne*, care va fi publicat în catalogul expoziției internaționale a suprarealismului din 1947. Cei cinci semnatari ai manifestului explică: „Nisipul nocturn: cameră obscură populată cu obiecte necunoscute, care trebuie traversată în căutarea concrețiunilor instabile ale unei dorințe de dorit”[32]. Ei se vor dedica, de asemenea confecționării de obiecte, celebrele „O.O.O.”, obiecte oferite obiectiv: „ (...) am ajuns la întâlnirea unui nou obiect proiectat de dorință, obiect care aruncă o nouă lumină asupra vieții interioare a omului. Jocul constă într-o decorare reciprocă, oferindu-ne dintr-o singură dată plăcerea de a decora și de a fi decorați. (...) Fabricarea obiectelor și oferirea lor unor persoane riguros determinate (...) stabilesc între oameni relații bazate pe un inconștient colectiv activ”[33].

Întâlnirile mentale, experiențele de telepatie sunt alte întreprinderi care merită a fi amintite aici. După mărturia lui Sarane Alexandrian au existat tentative ca, alături de Claude Tarnaud, Gherasim Luca să creeze „un mit comun în jurul numelui de Marie-Jeanne, care desemna în același timp un vas fantomă, o femeie necunoscută și marijuana”[34].

A acționa spontan sub impulsul hazardului pentru a stabili legături nebănuite care te conectează la ceilalți pare a fi deviza lui Gherasim Luca în momentul în care, împreună cu același Claude Tarnaud de care îl leagă o prietenie solidă, are o altă inițiativă neobișnuită și decide să scrie o serie de scrisori anonime și să le dedice unor necunoscuți aleși din cartea de telefon. În aceste scrisori, poetul „se adresează direct unui lector unic, numai pentru a-l face

[30] Gherasim Luca, *Cubomanies et objets*, *op.cit.*, p.335.
[31] Iulian Toma, *op. cit*, p. 222.
«C'est l'image de la femme-androïde non-oedipienne, présence informe et mouvante, qui se construit et se décompose à travers ces lignes, au rythme même du désir à désirer, de sa dynamique furibonde. Cette représentation de l'objet d'amour, de son intégrité ébrechée et de ses métamorphoses évoque de manière évidente le puzzle de la cubomanie avec lequel elle partage la même confusion irréductible des parties composantes le tout, pour dire en somme que le désir n'est jamais un.»
[32] Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, D. Trost, *Le sable nocturne*, în Ion Pop, *op.cit.*, p. 435.
[33] Gherasim Luca, *Vampirul pasiv*, *op. cit*., pp. 331-332.
[34] Sarane Alexandrian, *Evoluția lui Gherasim Luca la Paris*, Ediție și traducere de Nicolae Tzone, Ioan Progoreanu, Marilena Munteanu, Editura Vinea/Editura ICARE (Editura Institutului pentru Cercetarea Avangardei Românești și Europene, București, 2006, p. 41.

să se întrebe asupra destinului său”[35]. Aceste scrisori vor sta la originea cărții sale postume *Levée d’écrou (Act de punere în libertate a unui puşcăriaş, prizonier)* compusă din „douăzeci și trei de scrisori adresate unui necunoscut) și publicată în 2003.

Toate aceste experiențe, oricât de inedite ar fi ele, sunt menite a se pune în slujba invenţăii unui limbaj nou adaptat unui tip de cunoaștere determinată de hazard și care vizează racordarea inconștientului individual la viața colectivă.

BIBLIOGRAPHY

Texte cu caracter programatic

Breton André, Manifestes du surréalisme, Editions Gallimard, Paris, 1985
Luca, Gherasim, *Héros-Limite*, Paris, José Corti, 1985
Luca, Gherasim. *Le vampire passif/Vampirul pasiv*, București, Editura Vinea, 2016
Luca, Gherasim, *Un lup văzut printr-o lupă, Antologia Inventatorul iubirii şi alte scrieri,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003
Luca, Gherasim, Trost, *Dialectique de la dialectique*/*Dialectica dialecticii*, antologia *Avangarda românească,* București, Academia Română, Fundația Națională pentru Stiință și Artă, 2015
Luca Gherasim, Trost, *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d’objets/ Prezentare de grafii colorate, de cubomanii și de obiecte*, antologia *Avangarda românească,* București, Academia Română, Fundația Națională pentru Stiință și Artă, 2015
Păun, Paul, *La conspiration du silence*/*Conspirația tăcerii*, antologia *Avangarda românească,* București, Academia Română, Fundația Națională pentru Stiință și Artă, 2015
Păun Paul, *Les Esprits animaux/Spiritele animale*, antologia *Avangarda românească,* București, Academia Română, Fundația Națională pentru Stiință și Artă, 2015
Teodorescu, Virgil, *Au lobe du sel/ La lobul sării*, antologia *Avangarda românească,* București, Academia Română, Fundația Națională pentru Stiință și Artă, 2015
Trost, Dolfi, *Le même du même/ Același al aceluiași*, antologia *Avangarda românească,* București, Academia Română, Fundația Națională pentru Stiință și Artă, 2015
Trost, Dolfi, *Graphies colorées/ Grafii colorate*, antologia *Avangarda românească,* București, Academia Română, Fundația Națională pentru Stiință și Artă, 2015
Trost Dolfi, *Le profil navigable/ Profilul navigabil*, antologia *Avangarda românească,* București, Academia Română, Fundația Națională pentru Stiință și Artă, 2015

Bibliografie critică

Carlat, Dominique, *Gherasim Luca, L’intempestif*, Paris, José Corti, 1998
De Micheli, Mario, *Avangarda secolului XX*, Editura Meridiane, 1968
De Souzenelle, Annick. *Oedip interior. Prezența logosului în mitul grec*, Timișoara, Editura Amarcord, 1999
Laville, Rémy, Gellu Naum. *Poète roumain prisonnier au château des aveugles*, Paris, Editions de L’Harmattan,1994
Răileanu, Petre. *Gherasim Luca*. Iași, Editura Junimea, 2005
Sarane, Alexandrian, *Evoluția lui Gherasim Luca la Paris*, Editura Vinea/Editura ICARE (Editura Institutului pentru Cercetarea Avangardei Românești și Europene, București, 2006
Toma, Iulian.*Gherasim Luca ou l’intransigeante passiond’être,* Paris, Honoré Champion Éditeur, 2012

[35]*Idem,* p. 42.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

TRANSLATING PROUSTIAN IDIOLECT. EQUIVALENCE AND COLLOCATIONS OF BASIN DE GUERMANTES

Anca Lungu Gavril

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract:*Our paper is part of a research about how three Proustian idiolects in* À la recherche du temps perdu *were translated into Romanian by Radu Cioculescu and Irina Mavrodin. We here discuss one of the duke of Guermantes's linguistic specificity, namely some collocations (*Ancien Regime *phrases, Latin phrases and curses), in opposition to other fixed expressions and to his stereotypes. Collocations are generally used by all speakers, while stereotypes are groups of words that Basin keeps repeating, making himself known through such interventions. His speeches are full of automatic language that is meant to sign and promote his social status, representing a constant effort to keep up with his wife's fame of wit and culture. Our thesis aims at identifying whether idiolect constituted a preoccupation for the Romanian translators, as well as at underlining the translation procedures mostly used. Successfully translating collocations supposes giving in Target Language equivalences of meaning and form, without banishing one for the sake of the other.*

Keywords: Proust, Basin de Guermantes, collocation, equivalence, Romanian

L'idiolecte de Basin de Guermantes se caractérise par une fréquence accrue des expressions figées (*un bruit qui court les ruelles, CG*[1],928) et des stéréotypies de langage(*bel et bien, Pr; que voulez-vous que je vous dise?, CG*) , fréquence issue de la répétition d'une même expression ou de l'accumulation visible de groupes lexicaux dans une intervention bien délimitée.

L'inventaire des procédés de traduction employés par les deux traducteurs roumains relève d'une préoccupation faible à rendre les expressions figées employées par le duc par des équivalences, plus ou moins consacrées. Ainsi, tout compte fait, RC emploie l'équivalence à peu près en 158 des occurrences sur les 242 entrées par nous délimitées, constituées d'expressions figées et de stéréotypies propres au duc (collocations, expressions libres et syntagmes répétés). IM emploie 133 équivalences pour les 242 expressions typiques au duc.

Ci-dessous, nous analysons quelques formules linguistiques consacrées en français et en latin, dont la traduction fut réalisée dans les deux versions par des équivalences, en listant seulement les expressions qui valent être présentées par la variété de formulation en roumain. Pour le reste, dont la traduction ne présente pas de variation significative, voir le tableau final[2].

Expressions *Ancien Régime*[3]

[1] Nous reprenons les abréviations usitées, *RTP* pour le titre du roman, *Sw, JF, CG, SG, Pr, AD* et *T*R pour ses volumes, tout comme, pour les noms des traducteurs roumains, nous employons RC pour Radu Cioculescu et IM pour Irina Mavrodin.

[2] Pour cet article,par manque d'espace et en guise d'illustration, nous gardons de l'Annexe 1 de notre thèse seulement le tableau correspondant à*CG* (vol III de *RTP*) comprenant les expressions pertinentes.

[3]Les expressions analysées sont marquées comme appartenant à l'époque respective par les dictionnaires listés dans la bibliographie.

Le duc sème ses discours d'expressions que les dictionnaires actuels marquent comme vieillis, datant d'une époquerévolueà laquelle il se veut toujours attaché pour mettre en vedette son appartenance à l'aristocratie. Ce sont des signes de vanité et d'effort soutenu à entretenir une image, àégaler la brillance de sa femme et, pas en dernière ligne, àimpressionner pour conquérir le cœur des femmes. Le Bidois (*op.cit.*) les cite comme appartenant à l'époque d'avant la Révolution, l'Ancien Régime, ce qui justifie la neutralisation culturelle des variantes roumaines, un cas d'intraduisibilité par excellence.

Je suis fort marri(*CG*, 1069) signifie êtreextrêmementdésolé, oùl'afflictionestindiquée par la présence de l'adverbe d'intensité*fort*; RC le rend par une équivalence que nous apprécions neutre *îmi pare foarte rău*, alors que IM neutralise l'expression par un adjectif réductif*sunt foarte nefericit*; il est évident que la nuance Ancien Regime se perd, compte tenu des différences historiques interculturelles, mais nous voyons dans une équivalence du type **îmi pare nespus de rău* plus de fidélitéà l'égard de l'intensité de signification.

Le prier à dîner (*id.*) expression utilisée en relation avec Elstir que le duc aurait pu/voulu inviter àdîner pour faire plaisir au narrateur qui veut bien le connaître. L'expression est plus élégante et plus synthétique que *inviter àdîner* (*să-l invit la cină*, la version de RC), alors qu'une traduction littérale manquerait de sens (**să-l rog la cină*); pour rester complètementfidèle, l'explicitation de IM *a veni să cineze cu noi*résout le sens, mais pas la connotation culturelle; nous verrons que IM opte souvent pour des versions explicatives, diluantes, souhaitant couvrir toutes les nuances et les connotations des expressions originales.

La chère y est parfaite (*CG*, 1119) mélange de formule Ancien Régime et de *joli langage*, par laquelle le duc évalue la cuisine de Mme d'Heudicourt renommée pour sa parcimonie; des synonymes pour *chère* seraient *mets, plats, nourriture*; le sens et l'archaïsme sont rendus chez RC- *bucatele sunt foarte bune la ea*, où le mot *bucate*présente une nuance vieillotte, ce que nous voyons comme un choix heureux ; IM, en revanche, traduit *scumpa noastră verişoară este desăvîrşită*, sans référence aux plats, dans l'effort de trouver un mot justificatif pour le commentaire ultérieur de Proust "dit le duc qui croyait en employant cette expression se montrer Ancien Regime"; le texte continue par une phrase où l'idée de *nourriture*apparaît et sur laquelle pèse la signification de la phrase antérieure ("je ne connais pas de maison où l'on mange mieux"); la solution de IM peut paraîtreinfidèle, alors qu'elle se sert de l'implicitation pour mettre en vedette le mot *desăvîrşită*.

Prendre comme sigisbée (*SG*, 1303) le duc invite le hérosà la redoute où sera présente la princesse de Parme, admiratrice du narrateur. C'est elle qui prendrait le jeune héros comme sigisbée, *un homme qui entoure une femme de soins assidus* (cnrtl); le roumain présente*sigisbeu* ou *cicisbeu* (vieilli), *curtezan al unei femei căsătorite* (dex); RC choisit d'éviter le mot et de le traduire par un synonyme explicatif *v-ar fi făcut cavalerul ei*, alors que IM l'introduit carrément, gardant l'étrangeté dans le texte roumain *te-ar fi luat pe lîngă ea ca sigisbeu*; remarquons l'allongement *pe lîngă ea* que IM ressent nécessaire pour expliquer la fonction du jeune homme; les deux termes, *cavaler* et *sigisbeu*apportent un air désuète, si l'on entend *cavaler* au sens de *chevalier*; en roumain, en revanche, *cavaler* signifie souvent *amoureux*, l'unique homme qui aime une femme *(Bărbat care însoţeşte o doamnă sau o domnişoară),* ce qui introduit une nuance différemment entendue par les lecteurs des années 60 et par ceux des années 90.

En thèse générale (*SG*, 1299) locution adverbiale vieillie datée par le dictionnaire du début XIXe siècle (cnrtl), elle signifie *en règlegénérale, généralement.* Son emploi donne au duc un air ridicule, le nom *thèse* ne marchant pas avec le contexte prosaïque, celui de se

couvrir avant d'aller dehors. RC opte pour une traduction mot à mot,afin de souligner l'inadvertance d'emploi *în teză generală* (expression impropre en roum.), IM modifie sensiblement par une sorte d'équivalence neutralisante, ayant plus de sens en roum. *ca teză generală*(l'expression n'existe toujours pas en roum., mais est construite sur le modèle de *ca regulă generală, ca regulă de bază*). Nous apprécions la version de RC plus étrange et convenable au contexte et au personnage.

Je ne suis pas un féodal comme lui,je ne suis pas aussi féodal que (*CG*, 928, 1190) - le duc répète l'adjectif*féodal* comme si c'était une injure, synonyme de*démodé, vieux jeu*; il l'emploie en relation avec son cousin Gilbert pour marquer ce qui l'en sépare, car le duc se veut un homme qui marche avec son temps, ouvert aux changements et d'esprit libre; son attitude est étaléeà l'égard de l'affaire Dreyfus et de la position adoptée par son neveu Robert de Saint-Loup, dreyfusard, dont il peut accepter les idées contraires à toute sa classe, mais pas dans cette affaire; le terme*féodal* souligne à nouveau son appartenance à la classe élue, ses racines nobles, alors que la négation (*je ne suis pas*)marque sa disponibilitéà s'adapter aux temps nouveaux annoncés dans la sociétéfrançaise de l'entre-deux siècles. Nos traducteurs traduisent fidèlement le mot pour les deux entrées dans le volume *CG*, sans clarification, car le lecteur roumain, comme celui français, saura l'entendre comme se doit.

Un bruit qui court les ruelles (*CG*, 928), toujours en relation avec l'affaire Dreyfus sur laquelle on raconte des histoires, rumeurs et potins, expression considérée Ancien Régime par le duc ; le nom *ruelle* a deux significations principales, illustrées par les traductions roumaines : *petite rue* (cnrtl) qui assure la discrétion et le caractère caché du bruit - les gens racontent des potins mais pas dans la rue principale, ce que RC rend par *răspîntii*(carrefours), espace ouvert permettant le croisement des gens et désignant l'opposé de l'original (*un zvon care circulă pe la toate răspîntiile*); RC déforme le sens, connotant l'idée que le bruit est connu par tout le monde; IM entend *ruelle* comme *au XVI^e^ et au XVII^e^ s., partie de la chambre à coucher, délimitée par des courtines, où les personnes de haut rang recevaient leurs invités*(Larousse), sens qui assure l'intimité et la connaissance restreinte du bruit (*aşa se spune prin alcovuri*); il estlogique que le duc emploie le mot *ruelle*au second sens,puisqu'il est difficile d'imaginer les aristocrates chuchoter dans les ruelles-petites rues, alors que la même action dans l'intimité de la chambre à coucher revêt plus de sens. La variante de IM est, de ce fait,correcte etinspirée.

Les latinismes

Rendus par des emprunts accompagnés de notes dans les éditions roumaines, ils sont occasion pour le duc d'afficher son éducation et se montrer bel esprit, comme sa femme. Remarquons que Proust lui attribue un dicton latin dans chacun des volumes représentatifs pour son personnage (*CG, SG* et *Pr*), par souci d'uniformisation et de constance,traits quicaractérisent personnage et idiolecte, et jouent pour nous le rôle de répétition.

Ab uno disce omnes (*SG*, 1270) traduit par « Et qu'un seul vous apprenne à les connaître tous» dicton de Virgile, l'Enéïde[4], manière de généraliser le caractère d'un peuple d'après les faits d'un seul individu. Le duc l'emploie en relation avec Swann qui, malgré le fait d'êtreconsidérédans le milieu aristocrate, "fait la boulette" d'affirmer sa position en faveur de Dreyfus. C'est occasion pour Basin d'affirmer dire que,à constater l'attitude de Swann, on a une idée de toute la race juive. Formule trouvée et lancée à point, elle donne satisfaction au personnage dont le visage s'illumine "d'un orgueilleux sourire", vengeant le "grand seigneur trahi"(*idem*). RC cite le dicton comme tel, en lui rajoutant une note de bas de page qui renvoie à la signification et à l'auteur. IM agit pareillement par une note de fin de

[4] https://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_de_locutions_latines_commençant_par_A

volume, plus ample, où elle rappelle les pages roses du Petit Larousse, tout en explicitant à quoi Virgile faisait référence (le perfide grec Sinon qui convainquit ses citoyens d'introduire le cheval dans la cité de Troyes). La solution de traduction est correcte au niveau de la forme et de la signification, sans différencesnotables entre les traducteurs.

Un argument 'ad hominem' (*Pr*, 1633) expression employée "à tort et à travers"(*idem*) par le personnage, elle désigne une action "contre la personne", *dans une controverse, argumentation rhétorique consistant à s'en prendre à son contradicteur*(Wiki); Basin l'insère dans son discours pour informer que les Rothschild aussi sont dreyfusards, même s'ils ne le montrent pas. Leur parti-pris serait, selon le duc, un argument *ad hominem* pour montrer "la mauvaise foi des Juifs". Sa logique est brouillée, on comprendmal pourquoi le dreyfusisme des Rothschild (plusieurs personnes) constituerait un argument *ad hominem* (contre une personne) pour démontrer leur mauvaise foi. RC emprunte l'expression latine à laquelle l'éditeur rajoute la *note 2* présentant la traduction en roumain *argument împotriva omului*, alors que IM la laisse comme telle, sans explicitation. Les deux traducteurs ont considéré le dicton assez connu pour ne pas le traduire, tandis que l'éditeur de RC (Leda, 2008) adapta aux temps modernes, moins familiarisés aux expressions latines.

Le suave mari magno (*CG*, 1122) citation de Lucrèce (*De natura rerum*), employée pour des situations où l'on constate la douleur des autres sur fond d'auto-satisfaction de notre destin favorable et heureux. Le sentiment éprouvéà voir les souffrances des autres ressort de la comparaison entre ceux mis en sûreté par la vérité de la philosophie et ceux qui ne le sont pas. Il s'agit en fait d'une différence d'évolution spirituelle qui assure les plus avancés contre la souffrance. Cette fois-ci, ce n'est pas le duc qui la prononce, mais le narrateur à son égard, comme si Basin l'avait vraimentprononcée ; on y perçoit un degré d'imitation ou de dilution, de superposition entre, d'un côté, le narrateur commentant l'attitude du duc face à une pièce dramatique qu'il n'avait pas appréciée, et, de l'autre, le personnage-même. L'existence de cette expression dans le volume démontre combien Proust est *Deus ex machina*, combien il est présent derrière tout geste, toute mimique et parole de ses protagonistes. Nos traducteurs recourent aux mêmesprocédés, emprunt+note (de bas de page ou de fin de volume): RC par la simple traduction en roum. (*pe plăcuta mare întinsă*) sans aucune explicitation, tandis que IM renvoie à la citation sans la traduire (*referire la Lucreţiu, De natura rerum, II, 1-2).* Cette fois-ci, bien que les procédés soient identiques, le contenu des notes diffère, RC se focalisant sur le sens de l'expression latine, attitudepratique, alors que IM en souligne son origine, sans en mentionner la signification, attitude intellectuelle. Une combinaison entre les deux auraitcouvert toute exigence d'emploi d'une note.

Mater Semita (*CG*, 928) formulecitéeen référenceà Saint-Loup, en raison de sa relation avec laJuive Rachel, à cause de laquelle il est dreyfusard, maiségalement par un jeu de mots concernant le nom de fille de sa mère, Mme Marsantes (Mère Sainte, MèreSémite). Par une mésinterprétation, ce qui signifie *le chemin de mère* est traduit au Club comme *la mère semita*, juive, dans une tentative d'expliquer la position de Saint-Loup par quelque ascendance juive. Nos traducteurs rendent le syntagme comme tel, IM ajoute en plus une note qui explique (notre trad.) : "en français, la fausse étymologie joue sur Marsantes/ Mar (Mère)-Sente. Sente désigne en fait en français*sentier*". RC n'explicite rien, sans doute parce que le syntagme latin avait déjàétéemployé par Rachel dans le même volume, accompagné du commentaire du narrateur "C'est bien ce qu'on dit : Marsantes, Mater Semita, ça sent la race, répondit Rachel répétant une étymologie qui reposait sur un grossier contresens car Semita signifie « sente » et non « Sémite », mais que les nationalistes appliquaient à Saint-Loup à cause des opinions dreyfusardes qu'il devait pourtant...".

Les jurons

Exclamation offensante à l'égard de Dieu qui traduit une réaction vive de colère, dépit ou surprise" souvent grossière et familière (cnrtl), le juron surgit surles lèvres de Basin de Guermantes assez fréquemment pour traduire son impatience, son intolérance, son humeur cholérique, un degré de frustration et le complexe d'infériorité (envers sa femme) et de supériorité (envers tous les autres). Les jurons transmettent que le protagoniste, mal à l'aise dans sa peau, toujours en quête d'un quelque chose, d'une redoute, d'un nouveau flirt, d'un cancan frais qui donnerait du sens à sa vie, manque de contrôle ou tout simplement joue la victime pour attirer l'attention/l'affection des autres. Les jurons contiennent des mots/syntagmes violents (*sapristi, diable, tonnerre*) ou bien remplaçant des prières (*Dieu, ciel, sacrée*), mots puissants destinésà renforcer ses attitudes et ses opinions.

Sapristi(*JF*, 619)**,** *Pop., fam. [Juron exprimant la surprise, la contrariété, l'agacement ou l'impatience]dérivé de sacristie (salle attenante à une église, qui contient des objets de valeur* (cnrtl).Basin l'emploie à l'égard de Rachel "artiste grotesque"(*idem*) invitée chez la tante de Saint-Loup pour réciter des vers. Il est énervé par sa présenceau milieu des Guermantes, par son impudence àprétendreêtre une artiste de talent. Nos traducteurs optent pour la mêmeéquivalence*Drace! (diable!)*, forme dépourvue de la connotation sacrée, mais qui transmet la colère et l'indignation du personnage.

Que diable aussi(*JF*, 619), ***Que diable*** (*SG*, 1304, *CG* 1203), ***enfin, que diable*** (*CG*, 926), ***Ah! Diable!*** (*CG*, 925) des expressions où le personnage ténébreux,révolté contre Dieu,apparaît cinq fois. Les solutions des traducteurs se valent, exception faisant l'occurrence de *JF* pour laquelle RC traduit*ce dracu!,* solution gardée tout au long du roman (var. *Ce dracu'!, drace!*); IM préfère une équivalence moins brutale *Ce Dumnezeu!*, sansjustification apparente, employée une seule fois, car pour tous les autres instances elle opte également pour *ce dracu! Drace!*. Nous soulignons la cohérence de RC à traduire ce juron.

Ah! Tonnerre de Dieu! (*SG*, 1304), ***Mon Dieu*** (*AD*, 2040; *CG*, 924, 1122, 1130), ***Cré nom de Dieu*** (*CG*, 1189) où *Dieu* apparaît six fois exprimant la surprise, se retrouvant dans les versions roum., respectivement, comme suit : RC- *mii de trăsnete; ei, Doamne!; Doamne; Doamne!; Doamne; Pentru numele lui Dumnezeu!*; IM- *drace!;* ellipse; ellipse*; Dumnezeule!; Dumnezeule!; fir-ar al dracului!.* On remarque la constance de RC (*Doamne, Dumnezeule*), une fidélité accrue résultée d'abord de la traduction uniforme des six occurrences et des équivalences expressives(tonnerre-*trăsnete*), et ensuite de la distinction de signification faite entre les jurons construits autourde Dieu(étonnement, de grande surprise) et ceux autour de son opposé, nuance respectée chez RC. Chez IM, d'abord il existe deux ellipses, des neutralisations idiolectales, ensuite on remarque de l'incohérence dans le choix des procédés (variation des équivalences pour le même juron) et, surtout, un mélangetroublant entre des équivalences avec *drace*(diable) pour traduire *Dieu* et vice-versa : si les jurons avec *drace* transmettent notamment la colère, ceux avec *Dieu* communiquent la surprise. Notons que pour le juron *Cré nom de Dieu,* version de *Sacré nom de Dieu* où la sacralité est deux fois réitérée (*cré* et *Dieu*), IM choisit tout l'opposé*fir-ar al dracului!* (au diable!), expressionrenforçant la profanation et la colère, absentes de l'expression française. Il est vrai qu'au niveau des jurons la forme peut importer moins tant que l'idée d'offense reste, mais la perspective idiolectale oblige au respect de leurs présences et de leur répétition ; IM diminue l'effet et affaiblit les particularitéslangagières du duc, ce qui avance RC comme meilleur traducteur des jurons en roum.

Une sacrée veine (*CG*, 1008), ***une sacrée sauce*** (*CG*, 1203) où l'adjectif *sacrée*, à connotation positive, vient accompagner des noms pour en intensifier la signification, pour les qualifier d'exceptionnels. RC traduit *mare noroc, un blestemat de sos* et IM le rend par

noroc cu ghiotura et *un sos nemaipomenit*. Si IM entend et rend les deux entrées par des équivalences où le positif est de mise, avec en plus de l'expressivité*cu ghiotura*=grande quantité, *nemaipomenit*=inouï, RC choisit une équivalence neutre en premièreoccurrence*mare*=grande, et se trompe par rapport à ladeuxième,qu'il habille d'une nuance négative*blestemat*=maudit, alors que le texte le dit bien "il y avait bien une sacrée sauce béarnaise, mais malgré cela, je ne serais pas fâché du tout, mais du tout, de me mettre à table"(*idem*). RC commet un contre-sens évitable par **un sos grozav, extraordinar.*

Au nom du ciel (*CG*, 1102) courte prière transmettant "le mécontentement"du duc àentendre la princesse d'Epinay complimenter sa cousine sur sa toilette,invocation par laquelle il la supplie de ne pas la complimenter sur son esprit, car lui, il se "passerait fort d'avoir une femme aussi spirituelle" (*idem*). En roum.,les variantes sont presque similaires, transmettent le message sous forme de supplication, RC - *pentru numele lui Dumnezeu*, IM - *pentru Dumnezeu*, expressions où le ciel est métonymiquement remplacé par Dieu.

Conclusions

Les expressions de Basin de Guermantes en tant que marque idiolectale ne constituèrent pas de prioritépour les traducteurs roumains. Parmi ses interventions dans les cinq volumes de *RTP* (dont *CG* est le plus représentatif, pouvant à lui seul se constituer en matériel d'analyse, par la diversité et la fréquence des expressions), le duc de Guermantes emploie autour de 170 expressions figées,attestées par les dictionnaires.

Tableau des expressions en *CG*

Pag Fr	**Mot/expression**	**Radu Cioculescu**			**Irina Mavrodin**		
		Pag Ro	**Traduction**	**Procédé de traduction**	**Pag Ro**	**Traduction**	**Procédé de traduction**
924	*Mon Dieu*	229	*Doamne*	Trad.litt.	207	Ellipse--	omission
925	*Ah! Diable!*	231	*Ah! Drace!*	Mot à mot	209	*Ah! Drace!*	Mot à mot
926	*Enfin, que diable!*	232	*În sfîrşit, ce dracu!*	Mot à mot	209	*Totuşi, ce dracu!*	Mot à mot
928	*Je ne suis pas un féodal comme lui*	235	*Nu sunt un feudal ca el*	Trad.litt.	212	*Nu sînt un feudal ca el*	Trad.litt.
928	*Un bruit qui court les ruelles*	235	*Un zvon care circulă pe la toate răspîntiile*	Équivalence	212	*Aşa se spune prin alcovuri+*	Équivalence
928	*Je ne suis pas un féodal comme lui*	235	*Nu sunt un feudal ca el*	Trad.litt.	212	*Nu sînt un feudal ca el*	Trad.litt.
928	*Mater Semita*	235	*Mater Semita*	emprunt	212	*Mater semita+note 293+*	emprunt
1008	*Une sacrée veine*	335	*Mare noroc*	Équivalence	298	*Noroc cu ghiotura+*	Équivalence
1069 AR, *nesp	*Je suis fort marri*	414	*Îmi pare foarte rău*	Équivalence	368	*Sunt foarte nefericit*	neutralisation

1. Les expressions figées incluent des latinismes, des formules Ancien Régimeet des jurons, tout autant de particularités linguistiques du personnage.
2. Les expressions *AR* perdent en version roum. la référence historique et sont, de ce fait, neutralisées, nonobstant l'effort réussi des traducteurs à rendre l'équivalence sémantique le plus fidèlement possible (*la chère*=bucatele-RC) .
3. Les latinismes sont solutionnés par des emprunts, des fois accompagnés de notes et ne posant pas de difficulté.
4. Pour les jurons, construites autour de *diable* et *Dieu,*dont les connotations principales sont l'énervement et la surprise, IM mélange formes et nuances, employant les premières pour les secondes (*drace* pour la surprise), alors que RC reste constant, se tenant près de la forme et du sens.
5. L'équivalence peut être de sens, de forme, les deux (pour les versions réussies), ou avec changement de registre .
6. Il existe des occurrences idiomatiques heureusement rendues par les deux traducteurs,notamment par des équivalences, dont le nombre dépasse la vingtaine.

us de rău							
1069 AR	*Le prier àdîner*	414	*Să-l invit la cină*	Équivalence	368	*A veni să cineze cu noi*	explicitation
1102	*Au nom du ciel*	457	*Pentru numele lui Dumnezeu*	Équivalence	406	*Pentru Dumnezeu*	Équivalence
1119 AR	*La chère y est parfaite*	480	*Bucatele sunt foarte bune la ea+*	equivalence	426	*Scumpa noastră verişoară este desăvârşită--*	Trad approximative
1122	*Mon Dieu*	483	*Doamne*	Équivalence	429	*Dumnezeule!*	Équivalence
1122	*Le suave mari magno*	483	*Acelui suave mari magno+note1*pe plăcuta mare întinsă*	Emprunt+note	429	*Acea suave mari magno+note570*	Emprunt+note
1130	*Mon Dieu*	493	*Doamne*	Équivalence	438	*Dumnezeule*	Équivalence
1189	*Cré nom de Dieu!*	572	*Pentru numele lui Dumnezeu*	Équivalence	504	*Fir-ar al dracului!*	transposition
1190	*Aussi féodal que mon cousin*	573	*Atât de feudal ca vărul meu*	Trad.	506	*Atât de feudal ca vărul meu*	Trad.
1203	*Une sacrée sauce*	590	*Un blestemat de sos--*	Équivalence+ contre-sens	521	*Un sos nemaipomenit+*	Équivalence
1203	*Que diable!*	590	*Ce dracu'!*	Mot à mot	521	*Ce dracu!*	Mot à mot

BIBLIOGRAPHY

COMPAGNON, Antoine, *Du bruit dans Landerneau, Rumeurs de* la Recherche du temps perdu, (https://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18808_17.pdf)

ELIADE, Irina, 1970, *Limbajul mondenilor lui Proust*, rezumat teză de doctorat
LADMIRAL, Jean-René, 1994, *Traduire: Théorèmes pour la traduction*, Gallimard
LAURENS, M. ,1999, *La description des collocations et leur traitement dans les dictionnaires*. Louvain: Association des romanistes de l'Université de Louvain, pp. 44-51 (http://www.vlrom.be/pdf/994colloc.pdf)
LE BIDOIS, ROBERT, 1939, *Le langage parlé des personnages de Proust*, Le français moderne, no 3, juin-juillet,7e année
O'BRIEN, Justin, 1965, *Proust et le 'joli langage'*, PMLAA, juin, pp.259-265
NIDA, Eugene & C. Taber, 1982, *Theory and practice of translation*, Leiden
PROUST, MARCEL, 2015, *À la recherche du temps perdu*, vol.I_VII, en un volume, Gallimard, Paris
PROUST, Marcel, 2008,*În căutarea timpului pierdut*, Leda, en 7 volumes, traduit par Radu Cioculescu
PROUST, Marcel,1995, *În căutarea timpului pierdut*, Univers, en 7 volumes, traduit par Irina Mavrodin
REISS, Katharina, 2009, *Problématiques de la traduction*, Economica
SVENSSON, M. H., 2004, *Critères de figement-L'identification des expressions figées en français contemporain.* Umea: Umea Universitet.
TADIÉ, J-Y., 1971, *Proust et le roman*, Gallimard
VERNA, Marisa, 2008, *Ce lac inconnu ou vivent…*, Atti del convegno della societa universitaria per gli studi di lingue e letteratura francese, Milano
VINAY, J.P. et J. Darbelnet, 1958, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, Paris
Personnages proustiens, Colloque 11 mars 1993, Parme

http://www.cnrtl.fr/definition/ (february 2018)
http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ (february 2018)
https://www.littre.org/definition/ (february 2018)
https://dexonline.ro (february 2018)
https://fr.wiktionary.org/wiki/ (february 2018)
http://www.regionalisme.ro/index.php/ (february 2018)

https://www.dictionardesinonime.ro(february 2018)

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

CAMIL PETRESCU'S WORK – SOURCES AND ORIGINALITY

Anca Popan
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center

Abstract: The literary model followed by Camil Petrescu resides in the new type of novel initiated by the French writer Marcel Proust, but this influence is turned into an original outlook. The Romanian writer comes off Marcel Proust's archetype by using his own philosophical ideas, even though his own philosophical system is substantially influenced by Bergson's and Husserl's works. Camil Petrescu's philosophy is essential for understanding of his literature, which can be decoded in the thorough understanding of the supremacy of substance. When using the term "substance", this author attempts to define the actual "essence" which has to be rendered in its very existence. The same way as Marcel Proust is considered to be more like Balzac than Balzac himself, because he can't get rid of his predecessor influence, Camil Petrescu's literary work preserve the echo of the critical realism reflected on preference for the significant type or for the technique of detail.

Keywords: authenticity, Camil Petrescu, originality, philosophy, substance

1. O doctrină a substanței

Filozofia lui Camil Petrescu este esențială pentru înțelegerea literaturii sale, aceasta ordonând într-un cosmos „haosul unei creativități". Întreaga sa operă poate fi decodificată prin prisma substanțialismului. ***Doctrina substanței*** reprezintă sistemul filozofic al lui Camil Petrescu, expus în peste 1600 de pagini de manuscris, prin care, așa cum afirmă autorul, intenționează „să dea o filozofie a concretului"[1]. Respingând idealismul și raționalismul, care pot oferi doar o cunoaștere dialectică și abstractă, autorul propune o teorie a substanței. Prin termenul de substanță, Camil Petrescu încearcă să definească *esența* concretă, „care lipsește fenomenologiei", după cum afirmă și Constantin Noica: „substanțialismul nu reprezintă o simplă veleitate filosofică. Ar putea fi privit ca o întregire a fenomenologiei, adică o trecere a ei din spectral în realismul istoric"[2]. Referindu-se la o posibilă definiție a esenței, același autor susține că „esența nu se poate defini, tocmai pentru că ea definește. După Camil Petrescu, esența trebuie surprinsă în plenitudinea existenței. Dacă fenomenologia implica o metodă descriptivă, substanțialismul propune „metoda experienței apogetice"[3]. Filozoful român recunoaște că Husserl s-a apropiat cel mai mult de concret, dar este o cunoaștere dată de „intuiția esențelor". De altfel, Anton Dumitriu afirmă într-un eseu că „întreaga filosofie a lui Husserl nu este decât o metodă. Această metodă s-a născut din nemulțumirea filozofului german că gândirea modernă s-a depărtat de realitate și a rămas în idealitate, s-a înstrăinat de lucruri și a devenit o știință a ideilor"[4]. La Husserl esența se regăsește în „sfera idealului", Camil Petrescu afirmând că fenomenologia ar trebui redusă din concretul transcedental. Dar,

[1] Camil Petrescu, **Doctrina substanței**, Ed. Științifică și enciclopedică, București 1988, pg.74
[2] C. Noica, **Introducerea lui Camil Petrescu la Doctrina substanței**, în Manuscriptum, nr.3, 1983, pg. 69
[3] Camil Petrescu, **Doctrina substanței**, Ed. Științifică și enciclopedică, București 1988, pg. 94
[4] Anton Dumitriu, **Reintegrarea esențelor în concret**, în Manuscriptum, nr.1, 1984, pg. 73

conchide filozoful, „cunoașterea rămâne strict concretă, căci e dată de intuiții de esențe și, aici, fenomenologia pură e acceptabilă în întregime, fără să fie însă suficientă ”[5].

Exprimându-și atitudinea antilogicistă, Camil Petrescu aduce o critică gândirii filozofice a lui Kant, pentru care nu există o distincție între rațiune și logic. Consecința lipsei unei disocieri între cei doi termeni, afirmă autorul substanțialismului, este o dialectizare a „necesității istorice, adică a esențelor acestei realități”.[6] Filozoful român îi recunoaște lui Hegel meritele în ceea ce privește formularea viziunii dialectice a concretului, dar îi reproșează depărtarea de concret: „filozofia lui dialectică este tocmai opusul substanței concretului”[7], gânditorul confundând devenirea logică, cu cea a spiritului. Orientarea lui înspre concret, i se datorează în mare măsură lui Bergson, de numele căruia se leagă conceptele de intuiționism sau durată. „În locul unor concepții abstracte care consacrau în cunoaștere universalitate și necesitatea apriorică, metoda substanțialistă a lui Camil Petrescu se vrea un instrument care să așeze în fotoliul de orchestră al cunoașterii gândirea concretă”[8]. Metoda lui Camil Petrescu constă, așadar, în acceptarea unor intuiții ale esențelor care își capătă tot timpul semnificația de la concret, printr-o gândire concretă. Axele substanțialității sunt modalitatea artistică, știința tehnica, cultura sau civilizația rămân esențe goale dacă nu sunt integrate în concret.

Sistemul său filozofic a fost influențat, prin urmare, de opera lui Bergson și Husserl, manifestând interes pentru problematica ontologică. Totuși, Camil Petrescu se detașează de gândirea predecesorilor săi, formulându-și un sistem filozofic original. El găsește cele mai multe puncte de convergență cu gândirea lui Husserl, dar până să ajungă la el, parcurge momente importante din filozofia universală, reprezentate prin Descartes, Kant sau Bergson.

Definind erosul ca o formă latentă a noosului istoric, ca universală nostalgie a supraviețuirii, Camil Petrescu, consideră această valoare ca fiind unul dintre motivele fundamentale ale istoriei. Eroticul poate deveni un stimulent important al cunoașterii, prin orientarea către substanță. Există, în viziunea sa, două modalități de absolutizare a acestei valori: erosul filozofic, cel transcedental și cel al simpatiei universale, ca posibilă formă de cunoaștere. Dacă erosul e considerat formă dialectică a evoluției în subspecie, sentimentul erotic este inferior, așezat în polul de jos, devenind temă într-o falsă literatură. De obicei, spune filozoful, acestui sentiment i se sacrifică totul, dar este un un pseudo-sacrificiu, înțeles greșit, care poate genera mari deziluzii. De fapt, acest sentiment este cea mai slabă valoare, întrucât reprezintă impulsul subiectivității absolute. Camil Petrescu este de părere că doar prin valorificarea reală a sentimentului se poate înțelege istoria și ierarhia valorilor, toată substanța, și implicit cultura, fiind o luptă a noosului cu sentimentul. „Într-un anume înțeles – conchide autorul- sentimentul este demoniacul istoriei și numai scara instinctelor ne arată direcția ieșirii din demoniac. Individul a fost creat din noos cu un anumit scop, ca o verigă înspre eliberare; revoltat, adică proclamându-se valoare absolută, el devine demonul existenței, aici în istorie...”[9]

Noocrația l-a preocupat pe Camil Petrescu încă de pe vremea când a înființat revista ***Săptămânii intelectuale***, definind conceptul în studiul ***Despre noocrația necesară***, apărut în volumul ***Teze și antiteze***. Autorul aduce, într-un interviu lămuriri în ceea ce privește sensul termenului. El definește noocrația ca fiind „ordinea inteligenței suprapersonale în lume, nu a

[5] Op. cit. pg. 95
[6] Op. cit. pg. 102
[7] Op. cit. pg. 73
[8] Dumitru Ghișe
[9] Camil Petrescu, **Doctrina substanței**, Ed Științifică și Enciclopedică, București, 1988, pg123

intelectualilor, așa cum am indicat greșit în 1923(în *Săptămâna muncii intelectuale*)"[10]. O altă definire, în sens politic, se conturează în volumul al II-lea din ***Doctrina substanței***, noocrația fiind „conducerea în care substanța se realizează impersonală, cu cea mai redusă suferință inutilă"[11]. Se observă că există la Camil Petrescu o preocupare constantă de a fixa rolul intelectualului în existența socială, în artă, cultură sau în viața politică. Autorul a ales ca motto pentru eseul ***Despre noocrația necesară***, un fragment din ***Banchetul*** lui Platon, care susține că un conducător trebuie să fie deopotrivă filozof și om politic. Remarcând absența intelectualilor din viața societății, autorul ajunge să condamne „ordinea burghezo-capitalistă, pretins democrată, pretins liberală, este o falsă ordine, este anarhia mascată, fiindcă subordonează banului toate valorile și impune, prin mijloace politice (privilegii de stat, trust, garanții, protecții vamale etc.) primatul producției economice pentru ca să aibă astfel, în condițiile pe care le vrea comandamentul vieții în stat și deci exploatarea crâncenă a celorlalte categorii"[12]. Astfel, valoarea supremă este de natură materială, în timp ce „proprietatea artistică" este neglijată. Arătând superioritatea noocrației, autorul susține că într-o astfel de ordine, intrigile politice trebuie să dispară.

Inteligența este, în viziunea filozofului, un principiu absolut ce ordonează existența, oferind soluții pentru toate dificultățile, afirmând „că dacă nu le va soluționa, nici o altă posibilitate de soluție nu e...Inteligența (în sens fenomenologic) nu greșește niciodată, toate greșelile sunt istorice"[13] . În mod tranșant, Camil Petrescu fixează și responsabilitățile pe care le au intelectualii, ca o aplicație concretă a teoriei sale. Filozoful susține, printre altele, că intelectualitatea trebuie să se preocupe de scopul pentru care este utilizat „mașinismul", pentru a se evita distrugerea valorilor esențiale. Capitolul ***Noocrația***, din ***Doctrina substanței*** pornește de la ideea că partidele recunosc superioritatea inteligenței, această calitate fiind râvnită orice om. În viziunea lui Camil Petrescu, noocrația, punând primatul substanței, impune ordinea noosică și își subordonează toate celelalte valori. Filozoful formulează postulatul selecției inverse, arătând că orice regim ajunge să fie prizonierul principiilor care l-au ajutat să câștige puterea. Acest postulat joacă un rol important nu doar în alegerea suveranilor, ci și în structura comunității, creându-se un climat care destructurează valorile substanțiale. După Camil Petrescu, o astfel de realitate ar echivala cu un declin al organismului colectivității.

Autorul face distincția între *geniu* și *spirit practic*, afirmând că cel dintâi este „nepractic", pentru că gândirea sa are în vedere durata. Confundând practicul cu succesul, unii politicieni își asumă sarcini imposibile, „jucând la noroc problemele colectivității"[14]. Dacă izbândesc se dovedesc a fi practici *a posteriori*, dar „în fața dezastrului ridică dezolați din umeri: n-ați avut noroc, ce să vă fac!"[15]. Camil Petrescu condamnă pervertirea valorilor, susținând că noocrația nu poate tolera o astfel de atitudine. *Noocrația* va cultiva acele valori istorice adecvate substanței, care trebuie să creeze o colectivitate, un climat și condiții favorabile creșterii valorilor substanțiale"[16]. Filozoful susține necesitatea formulării unui cod al muncii intelectuale, independent de alte coduri, care „va fi fără îndoială o creație substanțială de o importanță tot atât de milenară ca și dreptul roman"[17].

[10]Apud Vasile Dem. Zamfirescu, în **Studiu introductiv** la **Doctrina substanței**, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1988
[11]Op. cit. pg. 191
[12]Camil Petrescu, **Despre noocrația necesară**, în **Teze și antiteze**, Ed. pg.103
[13]Op. cit. pg. 110
[14]Camil Petrescu, **Doctrina substanței**, Ed. Științifică și enciclopedică, vol. II, București, 1988, pg. 181
[15]Op. cit. pg.181
[16] Op. cit. pg. 187
[17] Op. cit. pg.187

Camil Petrescu recunoaște și carențele acestei ordini. Fiind o metodă de guvernare, *noocrația* ar trebui să se alieze cu o altă forță politică pentru ca apoi să fie utilizată în organizarea guvernării. Autorul face distincție între *noocrație* și *noos*, acesta din urmă fiind un finalism latent și pasiv, în timp ce noocrația este substanța orientată activ și lucid. *Noocrația* se dovedește, însă, a fi o utopie, o iluzie, autorul întrebându-se la final „cum se poate introduce *noocrația* în societatea modernă?"[18]. Camil Petrescu consideră ca fiind imposibile revoluția dialectică sau formarea unei confederații a intelectualilor, dar vede ca soluție ordinea noosică. Aceasta, însă, ar duce până la urmă la o dispariție a *substanței*. Se mulțumește să spere că *noocrația* va crea cel puțin un climat favorabil orientării devolutive.

2. Proustianism vs. balzacianism?

Modelul literar urmat de Camil Petrescu a fost noul roman pe care l-a impus scriitorul francez Marcel Proust. Critica literară a remarcat caracterul inedit al operei lui Proust, dar, totodată, s-a observat că scriitorul nu s-a rupt total de predecesorul său, Balzac. În ceea ce privește asemănările și deosebirile dintre cei doi, s-au emis diferite ipoteze, care vizează fie caracterul antonimic al celor două modele literare, fie asemănările izbitoare, care l-au determinat pe criticul francez Thibaudet să-l considere pe Proust mai balzacian decât Balzac. În lucrarea sa, ***Proust azi***, T.L. Biriceanu încearcă să stabilească similitudini și deosebiri între cei doi scriitori, vizând o poziție de echilibru între cele două ipoteze extreme. Pornind de la un aspect general, Biriceanu evidențiază ambiția celor doi scriitori de a crea o operă de dimensiuni ample: „În căutarea timpului pierdut -afirmă criticul- este singura care prin amplitudine și adâncime suportă comparația cu Comedia umană"[19]. Dar *eposul proustian* și *summa balzaciană* propun viziuni despre lume diferite, astfel că realismul de natură poetică al lui Proust se opune realismului teluric al predecesorului său. Remarcând orientarea spre realități diferite a celor doi scriitori, Livius Ciocârlie afirmă că „realității exterioare din ***Comedia umană*** i se substituie, în ***Timpul pierdut***, tărâmurile întinse ale Eului întors spre realitatea lumii interioare"[20]. De altfel, tocmai Proust critică acest tip de realism balzacian, afirmând că însuși Absolutul este foarte aproape de pământesc. Pornind de la ideile filozofice ale lui Swedenborg și asimilând reminiscențele romantismului, Balzac propune o realitate ce depășește pozitivismul, în timp ce Proust „mărginea realitatea la ceea ce cade sub simțuri"[21]. O importanță diferită acordă cei doi scriitori timpului și spațiului. Pentru Balzac timpul este schematic, în schimb, spațiul este fixat în detaliu pentru că presupune însăși ființarea personajului. Eroii lui Balzac, spune Bărăescu „nu pot trăi decât într-un spațiu specific, precis determinat și încărcat de obiecte"[22]. În virtutea realismului tradițional, narațiunea în romanele lui Balzac se desfășoară după reguli prestabilite, în schimb, la Proust, tehnica memoriei involuntare aduce întâmplări neașteptate. O altă asemănare pe care Bărăescu o consideră cea mai importantă, vizează modul în care cei doi scriitori conferă unitate operelor. Balzac păstrează aceleași personaje în toate romanele sale, tehnică pe care și-o va asimila și Proust pentru ***În căutarea timpului pierdut***. Ambii scriitori își reunesc personajele în final, dar au scopuri diferite. Dacă Proust dorește deopotrivă să demonstreze puterea distrugătoare a timpului, și să-l sensibilizeze, predecesorul său se ancorează în realism, pentru a vedea

[18] Op. cit. pg. 201
[19] T.L. Bărăescu, **Proust azi**, Ed. Facla, Timișoara, 1979 pg. 7
[20] Livius Ciocârlie, **Realism și devenire poetică în literatura franceză**, Ed. Facla, 1974, pg. 17
[21] Op. cit. pg. pg. 7
[22] Op. cit. pg. 9

modul în care personajele s-au transformat ca urmare a dramelor suferite. Tocmai de aceea, Birăescu afirmă că „nicăieri nu se apropie mai mult, decât în partea finală, Proust de Balzac”[23]. O deosebire se remarcă și în modul de construcție a personajelor. Spre deosebire de personajele lui Balzac, cele ale lui Proust sunt supuse devenirii, în „intermitențe”, produse de „reflexe ale inconștientului”, după cum remarcă Tudor Vianu.

În ciuda asemănărilor, se poate spune că Balzac și Proust ilustrează dihotomic, realismul tradițional, teluric, respectiv cel poetic: „Esența realismului din ***Comedia umană*** rămâne telurică, în vreme ce realismul poetic proustian se înalță pe arta metaforei”[24]. Livius Ciocârlie este de părere că „latura balzaciană a romanului proustian constituie un obstacol pe calea devenirii sale poetice”[25]. Criticul este de părere că Proust a pornit de la modelul balzacian pe care l-a adaptat epocii, înnoindu-l. Un element de certă noutate la Proust este individualizarea personajelor prin felul de a vorbi, căci până la el, indiferent de statutul sau mediul de proveniență al personajelor, discursul acestora era nediferențiat. Livius Ciocârlie conchide că Proust poate fi continuatorul lui Balzac chiar și prin negație.

3. Noua structură în literatură

În literatura română noul roman francez a fost cunoscut prin Camil Petrescu, care susținea la vremea aceea că „de un veac încoace, niciun scriitor n-a tulburat mai adânc conștiința literară a lumii și mai ales n-a concentrat asupra lui, în așa măsură, intelectualitatea contemporană”[26]. Considerând literatura de până la Proust anacronică, autorul ***Tezelor și antitezelor*** promovează noua formulă epică, scriitorul francez marcând decisiv destinul literaturii române. În eseul ***Noua structură și opera lui Marcel Proust***, Camil Petrescu prezintă rolul important pe care l-a avut intuiționismul bergsonian și cel al lui Husserl, pentru scriitorul francez. Bergson susține că este posibilă o cunoaștere absolută, metafizică „răsfrângându-ne în noi înșine...întorcând privirea asupra propriului nostru conținut sufletesc”[27], în timp de Husserl propune reducția fenomenologică, prin care se ajunge la o existență absolută a conștiinței. Astfel lumea este pusă între paranteze, fără a fi însă aneantizată. Husserl ajunge la concluzia că doar conștiința este absolută, depășindu-se, astfel, dificultățile transcedentalismului kantian, deoarece reducția fenomenologică presupune recunoașterea sferei transcedentalului.

Bergson a fost primul care a discutat noțiunea de timp, în relație cu durata în lucrarea ***Eseu asupra datelor fundamentale ale conștiinței***. Filozoful francez face distincția între timpul abstract, absolut, care poate fi măsurat la fel ca spațiul, și timpul real, numit durată, care poate fi perceput prin intuiție. Dacă timpul absolut este format din juxtapunea unor clipe imobile, durata, este supusă trecerii, realitatea fiind, astfel, devenire continuă. Timpul real este un timp subiectiv, fiind perceput din interior. Critica modernă, susține T.L. Birăescu, nu mai vede în scriitorul francez un discipol fidel al lui Bergson. Până la Proust, spune scriitorul, pentru narator, „casele par pentru el fără acoperișuri, distanțele nu există, depărtarea în vreme, de asemeni nu”[28]. Noua structură plasează eul în centrul preocupărilor sale, iar obiectivitatea și omniscienta este înlocuită cu subiectivitatea: „Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu... Aceasta-i singura

[23] T Birăescu, Op. cit. pg. 16.
[24] Op. cit. pg. 7
[25] Livius Ciocârlie, **Realism, și devenire poetică în literatura franceză**, Ed. Facla, Timișoara, 1974, pg. 107
[26] Camil Petrescu, **Noua structură și opera lui Marcel Proust**, în **Teze și antiteze**, Ed. Minerva, București, 1771, pg 3
[27] Op. cit. pg. 21
[28] Op. cit. pg. 27

realitate pe care o pot povesti...Dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic... Din mine însumi eu nu pot ieși...Orice aș face eu nu pot descrie decât propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi"[29]. Acest crez al lui Camil Petrescu este și explicația pe care o dă scriitorul pentru a susține subiectivitatea romanului în 16 volume al lui Marcel Proust, ***În căutarea timpului pierdut.***

Autorul francez, spune Camil Petrescu, nu redă o existență obiectivă, ci una bazată pe cunoașterea intuitivă. Cu luciditate, Proust redă propria viziune despre lume, ceea ce conferă textului o atmosferă de o autenticitate „halucinantă". Funcțiunea timpului este un alt element de noutate al modelului proustian, care pornește de la semnificația „duratei pure". Aceasta, fiind ultimul punct al devenirii, constituie clipa prezentă. Metafizica lui Bergson anulează delimitările temporale, astfel, trecutul este abstract, viitorul nu există și doar prezentul ar putea constitui „preaplinul experienței absolute". Dar pentru o operă literară acest prezent, ca informație, ar fi unul insuficient și ar limita actul creator. Dar scriitorul francez, într-o manieră originală, reușește să depășească această dificultate, incluzând în fluxul conștiinței și amintirile, considerând că acestea fac parte din psihicul său, în clipa în care le are, adică în prezent. Scriitorul afirmă că în fiecare om coexistă două lumi, una a inteligenței, construită din cunoștințe experiențe de viață, proiecte și idei și alta, a emoțiilor pe care ființa le-a experimentat în existența sa. Memoria inteligenței este convențională și fadă, pentru că oferă doar abstracțiuni, dar, totuși, utilă. Antitetic, scriitorul francez definește memoria afectivă, aceasta fiind plină de viață, aducând stări sufletești. Memoria afectivă este cea care dovedește că uitarea este relativă și că trecutul poate fi adus în prezent: „Deoarece obișnuința decolorează, ceea ce amintește mai bine de persoană e tocmai ceea ce am uitat... Iată deci, că cea mai prețioasă parte a memoriei noastre e în afara noastră...pretutindeni unde găsim în noi înșine ceea ce inteligența, neservindu-i la nimic a dispreții. E ultima rezervă a trecutului și cea mai prețioasă, care atunci când toate lacrimile ni se pare că au secat, știe să ne facă să plângem. În afara noastră? Mai bine zis în noi, dar ascunsă privirilor noastre, într-o viziune mai mult sau mai puțin prelungită. Numai datorită acestei uitări putem să regăsim uneori pe cel care am fost noi înșine cândva, să ne punem față de lucruri în poziția de atunci, să suferim iar, pentru că nu mai suntem noi, ci cel iubea ceea ce nouă ne e acum indiferent"[30]. Remarcând opțiunea scriitorului francez pentru memoria afectivă, M. Berindei consideră că „întoarcerea la datele sensibilității este perfect realistă"[31]. Proust face, totuși, distincție între amintirile voluntare și cele involuntare. Va include în fluxul duratei doar amintirile involuntare, căci cele voluntare reprezintă doar abstracțiuni. Dar funcțiunea memoriei involuntare va genera o abatere de la principiul cronologic, deoarece lanțul amintirilor este spontan nedirijat. Astfel, cronologia clasică va fi substituită prin memoria involuntară, care devine principiu ordonator în roman. Iată care este soluția pe care o propune Camil Petrescu: „În mod simplu voi lăsa să se desfășoare fluxul amintirilor. Dar dacă tocmai când povestesc o întâmplare, îmi aduc aminte, pornind de la un cuvânt, de o altă întâmplare? Nu-i nimic, fac un soi de paranteză și povestesc toată întâmplarea intercalată. Dar dacă îmi strică fraza? N-are nicio importanță. Dacă îmi lungește aliniatul? Nu-i nimic nici dacă digresiunea durează o pagină-două, 30 ori 150"[32].

Remarcând importanța modelului proustian în literatura vremii, Camil Petrescu afirmă că „revoluția proustiană care aducea instaurarea concretului însemna o adevărată

[29] Op. cit. pg. 27
[30] Marcel Proust, **În căutarea timpului pierdut, La umbra fetelor în floare**, Ed. Univers, București, 1988, pg. 299
[31] M Berindei, **Marcel Proust**, Ed. Albatros, București, 1971
[32] Op. cit. pg. 34

abolire a compoziției clasice"[33]. Romanul lui Proust devine expresia spațiului conștiinței, a duratei interioare, a raportului eu-conștiință. În spiritul ***Doctrinei substanței***, am putea afirma că opera lui Proust reflectă preocuparea intuiționismului pentru zonele perigetice, iar Camil Petrescu manifestă predilecție pentru momentele apogetice.

4. Formulă originală

Prin romanul ***Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război***, Camil Petrescu sparge tiparele romanului clasic, topind influențele proustiene într-o viziune originală, detașându-se de modelul scriitorului francez printr-o serie de concepte filozofice proprii.

La Marcel Proust mirosul declanșează memoria involuntară, în timp ce la Camil Petrescu, trecutul devine parte a duratei grație unei discuții, în ***Ultima noapte*** ... sau a scrisorilor lui Ladima în ***Patul lui Procust***. Fluxul amintirii comportă funcțiuni diferite la cei doi scriitori. Dacă Proust exploatează trecutul pentru a-l retrăi, autorul ***Ultimei nopți***... îl analizează, atingând dimensiunea fenomenologică. Amintirea presupune un nou tip de existență pentru eroii camilpetrescieni, ființarea-în-timp, care le este permisă printr-o ordine dialectică. Eroul din ***Ultima noapte...*** trăiește în finalul romanului experiența absolută, spre care ființa umană tinde în încercarea de a-și depăși limitele ontologice. Eliberarea conștiinței de trecut, implicit de timp, dă ființei iluzia că se poate sustrage determinării care îi fixează iremediabil condiția. Timpul este cel care dictează și principiul compozițional. Dacă Proust dilată trecutul pentru a-l aduce în prezent, la Camil Petrescu trecutul devine o mare paranteză ce reface experiența erotică, romanul iubirii, prin tehnica inserției, fiind astfel inclus în romanul războiului. Ambii scriitori sunt interesați de dinamica interioară a personajelor, iar pentru a urmări meandrele acestui traseu sinuos, autorii se văd nevoiți să sacrifice compoziția romanelor.

Alexandru George remarcă, însă, detașarea lui Camil Petrescu de modelul proustian în dramele sale : „nu credem că există vreo structură mai antiproustiană decât cea dramatică"[34]. Prin romanul ***Patul lui Procust***, susține criticul, Camil Petrescu se depărtează mai hotărât de scriitorul francez.

BIBLIOGRAPHY

George, Alexandru, *Semne și repere,* Ed. Cartea Românească, București, 1971;
Ghidirmic, Ovidiu, *Camil Petrescu sau patosul lucidității*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1975;
Iosifescu, Silvian, *Trepte*, Ed. Cartea Românească, București, 1988,
Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Ed. 100+1 Gramar, București, 2001;
Paleologu, Alexandru, *Spiritul și litera*, Ed. Cartea românească. București, 2007
Petraș, Irina, *Proza lui Camil Petrescu*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1984;
Petrescu, Aurel, *Opera lui Camil Petrescu,* Ed. Didactică și Pedagogică, București,
Petrescu Camil, *Doctrina substanței*, Editura Științifică și Pedagogică, București, 1988;
Petrescu, Camil, *Teze și antiteze*, E.P.L., București, 1962;
Popa, Marian, *Camil Petrescu*, Ed. Albatros, București, 1972;
Tertulian, Nicolae, *Substanțialismul lui Camil Petrescu*, Ed. Cartea Românească, București, 1977;
Din periodice:

[33] Op. cit. pg. 36
[34] Alexandru George, **Semne și repere**, Ed. Cartea Românească, București, 1971, pg. 101

Călinescu, George, *Camil Petrescu teoretician al romanului*, în Viața românească, nr. 3, 1939;
Dumitriu, Anton, *Reintegrarea esențelor în concret*, în Manuscriptum, nr.1, 1984;
Noica, Constantin, *Introducerea lui Camil Petrescu la „Doctrina substanței”,* în *Manuscriptum*, nr.3, 1983;

Bibliografie generală:

Berindei, Mircea, *Marcel Proust,* Ed. Albatros, București, 1971;
Birăescu, Traian. Liviu, *Proust azi*, Ed. Facla, Timișoara, 1979;
Ciocârlie, Livius, *Realism și devenire poetică în literatura franceză,* Ed. Facla, 1974;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

LIVIU RUSU AND TITU MAIORESCU

Aurora Gheorghiță

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: One of the best studies of Liviu Rusu is Writings about Titu Maiorescu. The importance of this writing is that it reintroduced a great national personality in the present. The laborious work of conceiving this work begins with the publication in the journal Life of Romania of a study about Titu Maiorescu, which led to the reconsideration and valorisation of his work and personality.

Keywords: Titu Maiorescu ,innovation, vision, controversy

I. MAIORESCU ȘI CONSOLIDAREA CULTURII ROMÂNE MODERNE

Titu Maiorescu a fost un cunoscut scriitor, parlamentar, profesor, academician, avocat, critic literar, prim ministru între 1912-1914, membru fondator al Academiei Române, a fost una dintre personalitățile remarcabile ale României sfârșitului sec. XIX și început de secol XX. El a fost autorul celebrei teorii sociologice a formelor fără fond, fiind cel care a pus bazele junimismului politic și a reprezentat piatra de temelie pe care s-au constituit operele marilor noștri scriitori.

Titu Maiorescu s-a născut la Craiova, la 15 februarie 1840. Între 1846 și 1848, este elev al școlii primare din Craiova. În septembrie 1851 familia Maiorescu se stabilește la Viena, unde tatăl său era salariat al Ministerului de justiție.Tot aici urmează cursurile Academiei Tereziene. În această perioadă începe redactarea *Însemnărilor zilnice* (ținut până în iulie 1917, în 42 de caiete) și care constituie o prețioasă sursă de cunoaștere a omului Maiorescu. Însemnările ni-l prezintă ca o persoană cu un caracter puternic, dornic de afirmare, pasionat de cultură. Cu asemenea calități nu e de mirare faptul că a terminat ca șef de promoție Academia Terezіană. „În perioada vieneză, 1851-1858, Maiorescu urmează studii liceale serioase la Theresianum, dominate în planul ideilor de raţionalismul rigid, în descendenţă kantiană, al lui Herbart."[1] Ca absolvent al Academiei Theresiene, şcoală pentru fii de nobili şi înalţi demnitari, Maiorescu a putut să își continue studiile în mediul academic german. Deşi perioada în care a studiat la Berlin s-a rezumat la un singur an, tânărul Maiorescu s-a îndreptat către estetică, metafizică şi teoria culturii. Scrierile din această perioadă (publicate, abia în 1981 la editura Dacia, în volumul Titu Maiorescu. Scrieri de tinereţe 1858-1862) aduc în prim plan cultura filosofică a lui T.Maiorescu, mult mai bogată decât reiese din Critice sau Logică, scot în evidenţă predominanta filosofică a gândirii şi a preocupărilor sale, contribuţia decisivă a filosofiei la formarea spirituală a viitorului om de cultură. În vara lui 1859, la doar 19 ani, obţine doctoratul în filosofie (magna cum laudae) la Giessen în Germania cu teza *De philosophia Herbarti*, tradusă şi publicată abia în 1981 în volumul *Titu MaiorescuScrieri de tinereţe*, sub titlul *Relaţia – tratare filosofică*. Interesul constant pe care Maiorescu îl nutreşte pentru filosofie şi logică s-a materializat în cunoscuta sa lucrare *Logica*. Manualul de Logică scris de Titu Maiorescu este una dintre lucrările cele mai influente ale culturii şi

[1] Vasile Muscă, *Titu Maiorescu şi Böhm Károly. Lupta în jurul sistemului. (O paralelă filosofică),* în vol. *Discurs despre filosofie*, Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2005, p.157

învăţământului românesc şi nici nu se putea altfel, dat fiind că autorul este cel care a pus bazele şcolii româneşti de filosofie şi logică.

Între timp e primit în cercurile de studenți români din Austria, Germania și Franța ca un veritabil lider intelectual. Impresionează prin inteligența pătrunzătoare și prin erudiție, prin rigoarea impecabilă a gîndirii și prin amplitudinea viziunii socio-culturale. Prin vocația de intelectual de clasă, esențialmente rationalist, de temeinică formație și de un umanism profund. Are mai puțin de 23 de ani când e instalat profesor la Universitatea din Iași. La reuniunile Cenaclului Casa Pogor e privit ca un *spiritus rector* și e ascultat cu tot respectul. Când tânărul revine în țară de la studii, în anul fondării Junimii (1867) Maiorescu își publică studiul *Despre poezia română* , urmat de *O cercetare critică asupra poeziei românede la 1876.*

Problema formației intelectuale a lui Titu Maiorescu și a modului în care opera sa critică se înscrie în curentul estetic european al epocii a fost îndelung discutată în literatura de specialitate, dar la fel de incitantă este situarea sa în contextual criticii literare și culturale românești. El este responsabil pentru descoperirea și încurajarea principalelor talente literare ale epocii: Eminescu, Slavici, Creangă, Caragiale, dar și alți scriitori promițători mai puțin cunoscuți.

Curentul cultural promovat de societatea Junimea, se manifestă începând cu anul 1863, timp de un sfert de secol, ca o mișcare dominate de spiritual. Astfel, principalul ei merit este acela de a fi pus bazele modelului criticului modern în literature română. În același timp, societatea ducea o luptă aprigă împotriva formelor împrumutate din afara țării, însă „criticismul maiorescian este unul de o factură mai specială, filosofic, clădit pe nişte idei generale şi cu aceasta spiritul ce susţine interior întreaga concepţie junimistă este de calitate filosofică. Filosofia constituie expresia cea mai densă, dar şi cea mai profundă a vieţii spirituale a unui popor. O cultură până atunci preponderent istorică şi filologică este aşezată pe o temeinică bază filosofică. Astfel spiritul critic maiorescian se va manifesta cu precădere într-o critică culturală, de direcţie."[2] Ideile susținute de Mișcarea Junimistă au avut ca bază spiritul critic, spiritul polemic, umor și ironie, caracterizarea defectelor, militând pentru întoarcerea la tradiție și lupta împotiva latiniștilor.

Titu Maiorescu a fost și liderul Junimii. În jurul studiul lui asupra formelor fără fond, sau cum le numește el „stafii fără trup", se concentrează întreaga activitate junimistă. Maiorescu afirmă că asamblul cultural are un sistem propriu de dezvoltare, o evoluție în concordanță cu nivelul de dezvoltare al societății, iar acest lucru reprezintă „cheia concepții filozofice, politice și culturale".[3]**Titu Maiorescu constată că societatea s-amulțumit cu imitația și reproducerea, pe neadevăr, iar o astfel de societate nu poate să se dezvolte pe un asemenea fundament.Astfel , formele fără fond, care nu sunt altceva decât „**producțiuni moarte, pretenții fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr"[4]au fost copiate cu inconștiență și desigur folosite neadecvat. Studiul maiorescian a dus la clădirea literaturii adevărate, a adevăraților scriitori, a unui Eminescu, Creangă sau Slavici.

[2]Vasile Muscă, Întemeietorii: Titu Maiorescu şi Junimea, în Încercare asupra gândirii româneşti, Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2009, p.59
[3]Lucian Boia, *Istorie și mit în conștiința națională*, București, Editura Humanitas, 2010 , p.114
4. Alexandru Radu, Civilizația română modernă. Un eseu post-lovinescian , Editura Adenium, București, 2015,p.15
[5]Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coord.) - *Dictionarul esential al scriitorilor romani* , Editura Albatros, București , 2000 ,p.17

Titu Maiorescu a atacat lucrurile care i s-au părut neadecvate societății contemporane, și anume, falsitatea și minciuna. Criticul însăși afirma: „Ne-am rezumat mereu la preluarea unor aparențe ale culturii apusene: am înființat Societatea Academică Română, am înființat atenee, asociațiuni de cultură , o școală de bell-arte…"[5]

În calitate de estetician , el este primul care abordează termenul *frumos* și îl definește prin expresia *poezie lirică.* Într-o conferință pe care o susține la Berlin, Maiorescu definește din noufrumosul ca pătrundere a ideii cu aparență sensibilă. Continuându-și ideea, acesta critică aspru poeziile apărute la acea vreme și care nu au nimic de a face cu arta. Tot acum publică și lucrările: *Despre scrierea limbii române* (1866), *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867, În contra direcției de azi în cultura română (1868)* - prin care a fundamentat teoria formelor fără fond, *Direcția nouă în poezia și proza română* (1872) și *Critice* (I-III, 1867-1892).

În ceea ce privește critica literară, Maiorescu discută operele marilor scriitori români: Eminescu, Caragiale, Alecsandri, Sadoveanu sau Slavici. Influența sa în acest domeniu a început odată cu publicarea mai multor studii în *Convorbiri literare* dar și prin apariția volumelor *Literatura română și străinătatea* (1882), *Poeți și critici* (1886), *Comediile d-lui Caragiale* (1885), *Eminescu și poeziile sale* (1889), *Povestirile lui Sadoveanu* (1906) și (1906). A mai publicat și volumele *Logica* (1876), *Discursuri parlamentare* (1897-1915), *Însemnări zilnice*. A murit la 18 iunie 1917. Postum, a fost publicat volumul *Jurnal* (1975), în îngrijirea lui Eugen Lovinescu.

Maiorescu a pledat mereu pentru adevăr și simțământ natural și pentru promovarea sufletului național, în contra formelor fără fond importate fără măsură. În cazul oricărui nou început se pare că împrumuturile fără substanță, fără conținut din străinătate, sunt mereu prezente. E o lecție pe care oamenii o învață cu greu. Pentru Titu Maiorescu, afirmarea adevărului, în corelație cu condamnarea minciunii, a reprezentat o vocație dintotdeauna. Maiorescu pare să fie singurul capabil să vadă lipsa adevărului, într-o literatură. Titu Maiorescu scria: „noua direcție, în deosebire de cea veche și căzută, se caracterizeaza prin simțământ natural, prin adevăr, prin înțelegerea ideilor, ce omenirea întreagă le datorește civilizației apusene și totodată prin păstrarea și chiar accentuarea elementului național "[6]cale pe care s-a dezvoltat literatura română modernă. Deasemnea, 4 ani mai devreme, în 1868, Maiorescu scria în articolul *În contra direcției de astăzi în cultura română*, despre „stafiile fără trup și iluziile fără adevăr"cu privire la abundența de forme culturale străine din epoca respectivă, lansând astfel teoria sa a formelor fără fond.

Actualitatea lui Maiorescu este prezentă în definiția orator, retor și limbut, iar prezentarea acestora este așa de lucidă și actuală încât textul pare a fi scris chiar azi: „atît oratorul, cât și retorul și limbutul au darul vorbirii; dar oratorul vorbește pentru a spune ceva, retorul pentru a se auzi vorbind, limbutul pentru a vorbi. Motivul oratorului este precizarea unei situații publice, afirmarea sau combaterea unei idei, convingerea unui auditor; mobilul retorului este dorința de a trece de orator sau îngîmfarea erudiției, sau încântarea de sonoritatea proprielor sale cuvinte; pornirea limbutului este de a se amesteca și el în vorbă oriunde și oricum. Pe orator îl stăpânește scopul, pe retor – deșertăciunea, pe guraliv – mîncărimea de limbă. De aceea oratorul avea o valoare permanentă, retorul- numai una trecătoare, limbutul – nici una."[7]

Titu Maiorescu era desigur, preocupat și de probemele limbii române în general. Acest lucru se reflectă în lucrarea sa *Despre scrierea limbei române* (1866), în care şi-a expus

[6] Titu Maiorescu ,*Critice* (*Direcția nouă în poezia și proza română* 1872), Cartea Românească ,București, 2017
[7]Titu Maiorescu, *Critice*, vol.II Editura Tineretului, Bucureşti, 1967, p.343

punctele de vedere privitoare la limba română: adoptarea principiului fonetic în ortografie, respingerea alfabetului chirilic şi adoptarea alfabetului latin și respingerea scrierii etimologice

Astfel, ca să ajungem pe teritoriul literaturii, după articolul *În contra direcţiei de astăzi în cultura română* (1868), în care Maiorescu critică formele fără fond, susținând cu tărie că zidirea naționalității române nu se poate așeza pe un fundament în mijlocul căruia zace neadevărul.Analizând cu luciditate modul în care generaţia paşoptistă a conceput şi a înfăptuit modernizarea societăţii şi culturii române, prin imitarea formelor civilizaţiei occidentale, fără să se preocupe de o pregătire corespunzătoare a fondului autohton în vederea unei astfel de transformări, Titu Maiorescu identifică problemele de fond şi propune soluţii. Teoria exprimă viziunea autorului asupra culturii române, şi are un fundament filozofic, dezvoltând trei principii: autonomia valorilor, unitatea între cultură şi societate, unitatea între fond şi formă, atât în cultură, cât şi în dezvoltarea socială.

Exprimarea adevărului în expresia poetică o regăsim în studiile maioresciene în care sunt stabilite regulile dicțiunii lirice. Poeții, sugerează Maiorescu, sunt purtători a unui adevăr intim, lăuntric, ce are logica lui, chiar dacă discursul poetic încalcă reguli elementare a conceperii întrebuințând comparări false sau pline de confuzie. Prin urmare, regula care trebuie urmată pentru o poezie adevărată este: să nu se repete aceeași idee și să nu exprime puțin în cuvinte multe. Prin urmare, publică studiul *Direcția nouă în poezia și proza română* (1872), afirmând că noua direcție în deosebire de cea veche și căzută, se caracterizează prin simțământ natural, prin adevăr, prin înțelegerea ideilor, ce omenirea întreagă le datorește civilizației apusene și totodată prin păstrarea și chiar accentuarea elementului național, în ritm cu procesul de modernizare a României. Și totuși, în fruntea noii direcții în poezie, el a așezat pe un poet din generația trecută, Vasile Alecsandri, care, deși părea aș fi terminat chemarea literară, a surprins contemporanii prin apariția Pastelulilor. Îl aduce în discuție și pe Mihai Eminescu pe care reușește să-l așeze în fruntea canonului, afirmând categoric de la bun început că generația nouă de poeți are un nou mentor și se află sub influența operei poetice a lui Eminescu.

Critica maioresciană are două componente: o critică de proveniență orală, ce schițează impresii și face dovada gustului estetic ireproșabil și o critică scrisă, cuprinsă în articole. De regulă, observațiile orale reprezintă fundamentul pentru opera scrisă. De asemenea din punctul de vedere al evoluției istorice, prima etapă a creației lui Titu Maiorescu este o critică generală negativă prin care sunt sancționate nonvalorile și erorile de direcție culturală, cu scopul de a pregăti terenul pentru apariția unei literaturi autentice. Pentru ca inițiativele se îndreptau către toate compartimentele culturii , acest tip de critică este denumită critică culturala. După 1885, negația devine accidentală, odată cu afirmarea unei noi generații de scriitori, cunoscută sub numele de epoca marilor clasici. Din acest moment Maiorescu practică o critică afirmativă, literară, interesată de stil, tehnica literară, idei, imagini artistice. În proporția creșterii acestei mișcări, scade trebuința unei critici generale. Această afirmație a stârnit interpretări controversate, numeroși critici considerând că Titu Maiorescu restrânge rolul criticii la observații izolate. Liviu Rusu dovedește însă că acest text nu face decât să marcheze trecerea de la critica culturală la cea literară.

Personalitatea lui Titu Maiorescu a marcat decisiv, pe multiple planuri (cultural, literar, ideologic și nu în ultimul rând politic), timp de câteva decenii cultura românească modernă. În întreaga sa activitate politică și în care a acționat ca cel mai puternic educator al vieții noastre publice, Titu Maiorescu a slujit adevăratul interes național.

În ciuda încercărilor de susținere a lui Titu Maiorescu, au existat desigur și multe alte voci care au contestat valoarea acestuia. Printre cei care au criticat ideile maiorescene, regăsim pe G.Călinescu, C.I.Gulian, Georgeta Horodincă, Savin Bratu sau Paul Cornea.

G. Călinescu considera critica maioresciană o „formă perimată, necesară, cu siguranță, la vremea ei , din punct de vedere al trebuitorului suport cultural de dezvoltare și progres al nației[8], în context european, dar depășită, din cauza așa-zisei mediocrități necesare a criticului, și în opoziție cu gradul de dividere a funcțiilor unei literaturi care se dezvoltă totuși după alte legități și se autoinventează în permanență.

C.I.Gulian, devenit membru titular al Academiei Române, din 1955, s-a înarmat cu o râvnă demnă de o cauză mai bună și s-a arătat a fi cel mai înrăit dușman al lui Maiorescu. În 1950, a cusut cele mai rușinoase atacuri la adresa celui care criticase cu vehemență forma fără fond, arătând, cu numeroase exemple din poezia și proza timpului său„că patriotismul, politica, preceptele morale și gnomice nu au ce căuta în artă.”[9]

Georgeta Horodincă concepe o aiuritoare convorbire imaginarăcunerecuperabilul Maiorescu.[10] Astfel, lui Titu Maiorescu i s-a organizat, pentru a fi complet eliminat din conștiința publică și viața literară, o furibundă campanie de presă.

Savin Bratu își propune și cheamă și pe alți confrați aflați în primele rânduri ale propagandei de partid la: „ lichidarea fantomei lui Titu Maiorescu”.[11]

Paul Cornea îl atacă atât pe Maiorescu cât și încercarea lui Liviu Rusu de a-l reabilita. „În fond, tendința de căpetenie a lui Liviu Rusu e de a vida oceanul ce-l desparte pe Maiorescu de ideile noastre, de a-l spăla pe critic de petele lui veniale și de a-l face membru în familia socialistă (ceea ce, fie spus în paranteză, e indezirabil de ambele părți.)”[12]

Să nu uităm însă ca au existat personalități care au avut o poziție pro Maiorescu . Dintre aceștia amintim pe Tudor Vianu, Eugen Lovinescu, Dimitrie Caracostea și desigur, Liviu Rusu.

Tudor Vianu, remarcă gustul sigur și critica incisivă și ironică prin care o undă de prospețime pătrunde o dată cu Maiorescu în cultura noastră modernă, care trezindu-se la viață sub zodia romantică, cucerește abia cu el rădăcinile ei clasice.

Dimitrie Caracostea scotea în evidență contribuțiile maioresciene în domeniul lingvisticii, dar pledoaria sa se dezvoltă pornind de la o teza inedită, aceea că orice critic literar să fie și un lingvist. Așadar, „validarea statutului de critic nu depinde doar de vizionarism și talent descoperitor de valori, ci și de capacitatea de a-și inventa un limbaj propriu, de a construi un sistem de operatori critici”.[13]

În ciuda faptului că a trecut un timp considerabil de la moartea lui, Titu Maiorescu continua să fie în actualitate dar din perspectiva negativă: era criticat și defăimat. Toate acestea dintr-un simplu motiv critica maioresciană avea un așa de mare impact chiar și acum, iar acest lucru trebuia impiedicat.[14]

Lovinescu marchează nu numai începutul adevăratei și fundamentalei posterități critice a unei mari personalități a culturii române, dar și cel mai importnant demers de valorificare modernă a valențelor unei opere, ce are puțin obișnuita putere de a fi mereu exemplară și actuală. Din cauza condiției sociale și politice de după cel de al doilea război mondial, atât Titu Maiorescu cât și Eugen Lovinescu au devenit unii dintre principalii exponenți ai culturii imperialiste de tip occidental , împotriva cărora și căreia s-au declanșat atacuri ideologice.

[8] Călinescu, George . - *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* . - Ediția a 2-a . - București : Minerva, 1982
[9] C.I.Gulian, *Din istoria filozofiei moderne*, Editura Academiei R.P.R. ,București , 1955
[10]Gazeta Literară , nr.45, 8 dec. 1955
[11]Gazeta Literară, 26 ian. 1958
[12]Paul Cornea , *Titu Maiorescu și pașoptismul* în De la *Alecsandrescu la Eminescu* , Editura pentru literatură, București , 1966
[13]Dimitrie Caracostea , *Semnificația lui Titu Maiorescu* , Institutul de istorie si folclor , București , 1940
[14] Angelo Mitchievici, *Maiorescu și anti-maiorescu , radiografia unei confruntări în Luceafărul* , nr4 , 2017

Reiterarea lui Titu Maiorescu începe cu Eugen Lovinescu, prin studiul monografic publicat în 1937. Aici personalitatea marelui critic este prezentată în speranța unei revalorizări a acestuia. Lovinescu afirma: „Titu Maiorescu nu a fost, după cum am văzut, nici un învățat specializat, nici un scriitor profesionist, nici un filozof și nici măcar un critic literar, le-a îmbinat pe toate într-un ansamblu armonios de calități. Personalitatea lui nu stă în excesul unei însușiri în dauna celorlalte, ci într-un raport, un echilibru de forțe."[15]

În această lucrare, care se încheie cu metafora „degetului luminos"[16], Lovinescu prezintă importanța acțiunii culturale care devine linia de rezistență în fața ascensiunii fascismului în România, și în fața dezintegrării adevăratelor valori naționale. În cartea sa *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică*, publicată în 1943, Eugen Lovinescu afirmă că întreaga critică actuală este estetică, adică maioresciană, considerând că acțiunea lui Titu Maiorescu este punctul inițial al criticii românești și își va păstra actualitatea istorică, întrucât se identifică cu însăși linia de evoluție a artei privită ca o existență autonomă. Mentorul Junimii a rămas în conștiința generației de critici maiorescieni, întemeietorul criticii estetice și dătătorul ei de direcție. El susține că criticul junimist a înfăptuit mai întâi o revoluție culturală între anii 1866-1873, când a publicat în revista *Convorbirii literare* articole care marchează epoca militantă, de luptă a lui Maiorescu pentru reformarea culturii române pe temeiul adevărului, în compartimentele ei mai importante : limba, literatura, dreptul, învățământul și istoria. Maiorescu a acționat ca o autoritat neegalată vreodată de alt critic român, respingând formele fără fond ivite în societate și în cultura noastră națională prin imitarea modelelor străine, care a dus la falsificarea valorilor, și promovând valori pe care trecerea timpului le-a confirmat.

II.LIVIU RUSU ȘI RECEPTAREA OPEREI LUI MAIORESCU

În Viața Românească i se tipărește faimosul studiu despre Titu Maiorescu, care a determinat reconsiderarea și valorificarea operei și personalității lui Titu Maiorescu. Mentorul Junimii devine acum, pentru Liviu Rusu, o preocupare constantă: va scrie prefațe la volume ale acestuia, lămurește probleme ale formației sale intelectuale (în special respingerea influenței hegeliane asupra lui Maiorescu, opunându-i o teorie complet diferită – influența lui Herbart).

O parte din aceste studii, cu un pronunțat caracter polemic, (Eugen Todoran numindu-l „ultimul poleminst maiorescian"), vor fi reunite în volumul Scrieri despre Titu Maiorescu care va fi apreciat cu premiul „Bogdan Petriceicu Hașdeu" al Academiei.

In această lucrare, Liviu Rusu este receptat ca un apărător inversunat al lui Titu Maiorescu. Lucrarea atinge din mai multe perspective personalitatea maioresciană: jurnalul acestui, relația Eminescu –Maiorescu, critici la adresa adversarilor lui Maiorescu

Toate aceste însemnări din jurnal sunt scrise deseori într-o germană impecabilă la vârsta fragedă de 17 ani. Liviu Rusu afirmă că străduința lui pentru purificarea limbii sale și a limbii noastre literare în general era animată de o adâncă sensiblitate, de o logică emoțională înrădăcinată în sufletul colectivității populare.

„Indiferent de posibile interpretări (că a fost hegelian sau herbartian sau kantian), Maiorescu este mereu el însuşi, asimilând o mare experienţă a cugetării, şi integrând-o cu discernământ,

[15] Eugen Lovinescu , Titu Maiorescu , prefață de Al.George, Ed. Minerva, București , 1972, pg 603
[16] „La răspântiile culturii române veghează, ca şi odinioară, degetul lui de lumină: pe aici e drumul"

cu simţ critic în metodologia pe care şi-a făurit-o şi pe care a aplicat-o în analiza fenomenului literar românesc şi a culturii şi civilizaţiei româneşti ca atare."[17]

Lucrarea lui Manolescu, *Contradicţia lui Maiorescu* e considerată de Liviu Rusu ca fiind tipică pentru începuturile unui „proces apologetic cu totul exagerat", o supralicitare prin nimic justificată, călcându-se din nou adevărul în picioare, „nesocotindu-se datele precise ale documentelor, lăsând frâu liber fanteziei."

În primul rând, Maiorescu este asemănat cu o ființă demiurgică care încearcă să ia locul lui Dumnezeu. Manolescu afirmă încă de la din primele rânduri: - dacă Maiorescu se dispensează de Dumnezeu este, neapărat, pentru a-i putea lua locul. Liviu Rusu demontează aceste afirmații prin simplul fapt că Manolescu nu dă nici un exemplu sau citat care să probeze spusele sale. Apoi, acesta continua prin a spune că Maiorescu își dorea să recreeze istoria și cultura noastră, să înceapă de la zero, fără vreun fundament anterior. Liviu Rusu contestă și acest lucru prin chiar spusele lui Maiorescu, care nu contesta valoarea formelor, ci felul cum au fost aplicate în cultura noastră.Nicolae Manolescu prezintă imaginea unui Maiorescu-demiurg, a unui critic exemplar, având vocația exceptională a începutului, obsesia lui, un Maiorescu care, delimitându-se de toți predecesorii, încearcă a fixa, prin sine, un început absolut al culturii românești moderne. In opinia sa, Maiorescu a avut sentimentul cel mai puternic că e chemat să înceapă opera lui fiind simbolul unui început esențial.

Această viziune mesianică asupra lui Maiorescu va fi aspru și argumentat criticată de Liviu Rusu. Acesta susține că nimic din opera lui Maiorescu nu justifică imaginea arbitrară pe care ne-a dă Manolescu, fiindcă cele mai importante idei susținute de acesta nu au nici o acoperire documentară.

Maiorescu continuă să fie atacat și în relația sa cu literatura. Acesta este acuzat că nu apreciază poezia trecutului. Liviu Rusu atacă și această afirmație tot prin intermediul citatelor din jurnalul maiorescian, unde poeții adevărați ca Alecsandri, Bolintineanu sau Gr. Alexandrescu amintiți scriitori de bază ai literaturii noastre. Atacul continuă prin declarația că Maiorescu ar fi având o formare spirituală și filozofică, din sine insuși. Din nou afirmații neverosimile, ușor contrazise de jurnalul maiorescian. Prin intermediul acestuia aflăm că acest caracter puternic s-a format în urma studierii operelor multor filizofi și ale căror idei l-au ghidat până la sfârșitul vieții sale. Teza sa de doctorat descria filozofia lui Herbart, filozof pe care l-a apreciat și ale cărui concepte l-au influențat decisiv în scrierile și în gândirea sa.

Liviu Rusu consideră că Nicolae Manolescu nu a studiat operele și viața lui Maiorescu , iar dacă a făcut-o, a fost tratat cu superficialitate (sau pur și simplu nu era interesat de cercetarea propriu-zisă), după cum el însuși afirmă: „Un critic trebuie să fie inteligent nu informat, să posede idei nu documente"[18]

Concluzia la care se ajunge este că lucrarea *Contradicţia lui Maiorescu* (exceptând capitolul Critice, în care nu abundă afirmațiile greșite) este bazată pe o perpectivă eronată, lipsită de o bază reală, o simplă supoziție sau o expunere a unei păreri proprii, nesusținută de o cercetare amănunțită a documentelor și a vieții lui Titu Maiorescu.

În afară de Manolescu, alți doi scriitori intră în vizorul lui Liviu Rusu. Domnica Filimon cu lucrarea *Tînărul Maiorescu* și Simion Ghiță cu *Titu Maiorescu*.

În prima lucrare menționată mai sus, se vrea descrierea formației spirituale a tânărului Maiorescu. Prima greșeală a autoarei este asemănarea jurnalului lui Maiorescu cu cel al lui Goethe, aceste fiind considerat model pentru criticul român. Nimic mai neadevărat, spune Liviu Rusu, deoarece jurnalul lui Goethe nu apăruse decât la 20 de ani după ce Maiorescu a

[17] Al. Boboc, *Titu Maiorescu şi filosofia germană clasică*, în vol.*Filosofie românească. Studii istorico- filosofice în perspectivă comparată*, Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2007, p.53
[18] Nicolae Manolescu , în Luceafărul nr.3 , Aprilie 1971

început să-și scrie jurnalul său .Mai mult, Domnica Filimon continuă cu alte exemple de scriitori germani din ale căror jurnale Maiorescu s-ar fi inspirat în scrierea jurnalului său. La fel ca în primul caz, aceste însemnări au fost publicate mult mai târziu, iar Maiorescu nu a putut avea acces la ele. Autoarea continuă șirul greșelilor plasând anii tinereții lui Maiorescu în perioada cea mai productivă a culturii germane (perioada acesta fiind de fapt premergătoare perioadei maioresciene) sau așa –zisa inspirație hegeliană în scrierea lucrării de doctorat al acestuia. Liviu Rusu spune despre Domnica Filimon că nu cercetează izvoarele spirituale ale tânărului Maiorescu nu are curiozitatea să vadă ce anume l-a interesat pe tânărul nostru, se mulțumește numai cu titluri și, din păcate, cu presupuneri superficiale.

Tânărul Maiorescu dobândește titlul de doctor la o vârstă foarte fragedă, doar 19 ani, la universitatea din Giesen, dar visul acestuia era un doctorat la vestită universitate de la Sorbona.Se presupune greșit, desigur, că ar fi înaintat tezele catedrei de la Sorbona și că ar fi fost respinse . Domnica Filimon afirmă că Sorbona îi respinsese disertația întrucât trata teze adverse ideologiei oficiale franceze. La rândul lui Simion Ghiță spune că tezele stau în opoziție cu direcția filozofică a Sorbonei. Liviu Rusu contestă opiniile celor doi autori, deoarece nu s-ar găsi nici o precizare în care să se afirme că Maiorescu ar fi trimis la Sorbona cele două teze ale sale sau că s-ar fi înscris la doctorat.

În lucrarea Tînărul Maiorescu, Simion Ghiță se axează pre exegeza filosofică maioresciană. Încă de la începutul lucrării greșește spunând că Feuerbach ar fi fost cel care l-ar fi orientat pe Maiorescu spre Hegel. Nimic mai eronat, deoarece filozofia hegeliană nu era în concordanță cu gândirea maioresciană. Mai mult, continuă cu exemple de filozofi pro-hegelieni care l-ar fi influențat pe Maiorescu, dar, spune Liviu Rusu, nici urmă de Hegel. Toate argumentele invocate de Simion Ghiță în favoarea pretinsului hegelianism al lui Maiorescu se răstoarnă, antihegelianismul lui Maiorescu se afirmă din plin.

Liviu Rusu îl considera pe Maiorescu estetician, critic și îndrumător literar,recunoscându-i, totodată, meritul de a fi introdus criteriul estetic în valorificarea valorii poetice, prin care se netezește drumul spre o conștiință estetică.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE REPRESION AND DENIAL OF THE "FEMININE" IMAGINARY

Carmen-Mihaela Guia (Potlog)

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract:The study presents some aspects of a feminist analysis of the symbols, and the struggle for individuality and intellectual and spiritual independence for themselves, but also for women of the future. (The background is provided by the black community). The poetry of the "dialogue " with the Divinity through the mixture of personal, familial, social, economic, religious, racial and sexual issues is imposed by a kindle controversy and thus change how people think and feel about themselves, the others or God. Despite contiguities the literary text also talk about the marginal position of women and their struggle for integration.

Keywords:feminism, symbols, black, dialogue, writing

Many things have been said and many can be said about feminism at any time. I tackled with only several aspects concerning the woman's position in our society but I tried to point out the social aspect– the woman's subordination, her dependence on a male relative and all that in a world dominated by man.

The feminist movement is like a resisting pressure of yielding a "feminism without women", mainly a feminist topic without women in the picture. Obvious there were some other perspectives as Adrienne Rich (1973) or Sheila Rowbotham (1998) put it "it is now possible to look back at ourselves through our own cultural creations, our actions, our ideas, our pamhlets, our organizations, our history, our theory".[1]

The feminist studies and many theoretical works produced controversy items in fields like science, anthropology, sociology, philosophy, history, psychoanalysis, arts, cinema, literature and even politics. Some of them tried to dismantle or destabilize, silence or even to ignore women. On the other hand they revolutionize the entire way of accepting and knowing them. From this point of view woman seems to be another imagery of the world. One of the most difficult task was to follow the development (evolution) of feminism. In time woman could define itself as an expression for her own thoughts and actions.

For women the repression and denial of the feminine are impossible to reflect on themselves without also questioning the general condition which concerns them all.[2]

In theory the term "consciousness-raising" was removed, but in practice women have to deal with it for obtaining the truth. The women's voice became personal, subjective, even gendered. Therefore her identity reflects also the social gender, which dismantle the previously assumptions.

Cultural images and feminist representations understand gender as a person with her own needs and desires less or more determined to create social entities, classes. The idea was to integrate the woman's position into a more defined context (all aspects–political, economic, religious– are interconnected).

[1] Sheila Rowbotham, *Woman's Consciousness, Man's World*, Harmondsworth: Penguin Books, 1973, p. 28 in Odette Caufman-Blumenfeld, *Studies in Feminist Drama*, Polirom, Iași, 1998, p.13

[2] Odette Caufman-Blumenfeld, *Studies in Feminist Drama*, Polirom, Iași, 1998, p.15

The distinction between the public sphere and private one must be done it. The woman's exclusion from the public sphere, her marginalization was evidently mentioned in different ways (woman as wife, as sexual object). It was also absolutely necessary to compare the situation of the working-class women to that of the middle-class one, or between real, historical beings and the fictional woman, supposedly representative women, "other-than-man"[3] . Deconstructing woman made woman to think of themselves as passive objects rather than active subjects. Her gender identity and her sexuality were oppressed, muted, marginalized or even unrepresentable in arts, especially in literature (differences not only between the sexes, but also among men and women, differences within the self).[4]

"The world before feminism offers ample evidence that men had more power than women. If we simply listen to folk wisdom or read sacred texts, we learn about the virtues of sons and the lesser value of daughters. A girl is "merely a weed," in a Zulu saying. According to the Old Testament, "The Lord said to Moses, 'Set the value of a male between ages of twenty and sixty at fifty shekels . . . and if it is a female, set the value at thirty shekels.' " A Dutch proverb declares that "a house full of daughters is like a cellar full of sour beer," while Koreans learn that "a girl lets you down twice, once at birth and the second time when she marries." Even contemporary parents usually prefer male children; a 1983 survey of forty countries found only two with daughter preference and only thirteen with equal preference for boys or girls. Where strong son preferences persist, parents may selectively abort female fetuses and neglect girls, leading to higher mortality rates for female infants in parts of the world, such as India and China."[5]

The feminine identity, often self-contradictory, is a representation of merging gender, race, class, cultures, language, education, knowledges, political environment.

It should me mentioned one important moment in the history of feminism through literature and feminist thinking: the question of silence, from analyses of the exclusion of women's voices and images and of women as active persons, as mothers, very much alike of psychoanalytic thinking, especially based on Sigmund Freud or Jacques Lacan. Women may have been hidden from history and motherhood has been an absent presence, but within the language, voice and images of popular culture, women, especially those who are young, physically attractive and sexualised, seem omnipresent. [6] We can identify the presence of women masks, the silences of the speaking subject.

On the other hand there are some of the feminist thinkers whose work speaks about the relevance of feminism and in particular of the possibilities of a productive dialogue.

Another writer who was useful in establishing this dialectic was Simone de Beauvoir. Her book *Second Sex* was restricted perhaps because it was considered too subversive and could not be taken out by an undergraduate, it may have seemed even more exciting. There was a time when people still believe that women needed to be protected, a time when studying meant studying men's lives and thoughts, in texts mostly written by men, it was a revelation that women could be the subject of serious critical analysis. Such feminist thought were changed the way of thinking and being in the world. De Beauvoir argued that women did not have a clear identity of their own since they were always viewed as 'the other' in relation to men. She emphasized that the roles and characteristics assigned to women were

[3] Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics and Cinema*, p.5
[4] Odette Caufman-Blumenfeld, *Studies in Feminist Drama*, Polirom, Iași, 1998, p.19
[5]Estelle B. Freedman, *No Turning Back. The History Of Feminism And The Future Of Women*, Ballantine Books, New York, 2002, p.31
[6]Kath Woodward and Sophie Woodward, Why Feminism Matters.Feminism Lost and Found, Palgrave Macmillan, 2009, p.8-9

socially constructed. She sugested that 'one is not born, but rather becomes, a woman', since a woman's "destiny is imposed upon her by her teachers and her society"[7]. De Beauvoir did not see herself as writing in a feminist tradition but tried to understand women's subordination in the context of her broader interest in existentialist philosophy.

Issues like the feminist polemic and writing with a politics of difference, an understanding of patriarchy are key thinkers that works with a particular focus: seeing how ideas and theories from previous feminist moments can be brought together from a strong tradition of understanding how wider power structures operate, to a materialist or psychoanalytical framework: a strong polemic and raises many important issues about the ways in which aspects and the language of feminism have been not seen as necessary. A stronger understanding of patriarchy is one of the ways in which feminism is dismantled, empowerment, which have come through the young women's voices very strongly.

That "intellectual style"[8] is produced by a culture which devalued woman. Despite that it seams that the feminist mouvements sharing values, seems to be a struggle against the existence of power, for a life with no distinctions of sex, class and race. "Portraying a movement as blaming one group (white men) and denying the resilience of another (all women) will keep it unpopular, even though, as I will argue, feminism at its best offers much more complex interpretations of the dynamics of gender, race, and power. For those of us raised in the United States, a related antipathy sometimes operates, since acknowledging any kind of structural inequality challenges the deeply held myth of equal opportunity. The myth professes that in America anybody can succeed, as if there were no obstacles based on gender, class, or race. To raise questions about fairness implicitly asks whether those who have succeeded are in fact the most deserving. Little wonder they are left fearful of feminism." [9]

In literature the image of calm domesticity was presented in realistic terms but an explanation for that was searched. Even if they had been excluded from public life, some women wanted more than what was offered to them and created some societies and social clubs exclusively for them. Some elements of traditional femininity (beauty, care, and sexiness) are retained while others (passivity, weakness, and dependence) are met with a feminist reimagining active, choice-making voices. This acts of traditional femininity are recoded as empowered: a woman who can use her sexuality as a tool or weapon to social life. Girls understand themselves in girl power culture and live in a patriarchy. The feminist discourses build (narratives of them-selves as female) and recognize the strong, powerful, independent women. At the same time, this feminist vision of their own lives and futures may not aid them in actually achieving power (they confined in their own style, voice, sexuality, and imaginings of the future).

There was also some illnesses and treatments and many prejudices, but the education was regarded and the purposes for which the women were expected to participate in schooling. Their struggle to obtain an education was both a class struggle and a gender one. An interesting aspect was the way from the reluctance towards accepting the idea that woman should be educated to universities. Also marriage and divorce were seen very much like the distinction between "the respectables" and "the roughs", which was actually a question of attitudes which had also to be pointed out. (the condition of a married woman, her limitations and lack of choice).

[7] Simone de Beauvoir, p. 315
[8] Rosi Braidotti, *Patterns of Dissonance*, p.150
[9] Estelle B. Freedman, *No Turning Back. The History Of Feminism And The Future Of Women*, Ballantine Books, New York, 2002, p.27

"Women may be acceptable as equals, but feminists are often seen as frightening, threatening, or simply unnecessary. This hostility to feminists and feminism cannot be dismissed simply by avoiding the terms, for these harsh stereotypes can always be used to discredit women activists,whether they call themselves feminists or not."[10]

Those feminist ideas continue to shape – and reshape continually reflecting a desire to convey to readers the knowledge. Even women were involved in a range of social and political reform movements and organizations which gave them political skills and established a network of contacts, the restrictions that they experienced, along with the belief that they should use their female values for the good of the community, also provided an impetus towards involvement in feminist politics.[11]

On the one hand there were well-educated, middle-class women and on the other hand there were the unmarried daughters of low-income clergymen beside the wives of wealthy industrialists. Feminists were not, however, just narrowly focused on equal rights. They also took an interest in the family and in moral issues, including the legal position of married women, marital violence and the double standard of morality between the sexes. Aware of class differences, they took an interest in industrial reform and the position of working-class women as well as a range of equal rights campaigns, including women's suffrage. Women were often encouraged to take part in nationalist struggles. As mothers, it was assumed that they would educate children in their mother- language trying to develop a sense of national identity. After, woman began to raise their own demands. She established her own interests and aimed to attract support from women of all social classes. Feminists not only had different priorities, but also had different understandings about what was meant by women's emancipation and how to achieve it. They demanded equal rights in education and employment, sought legislation and supported the demand for votes for women. Woman was disadvantaged by the economic and social dependence on a man. In time, feminism was fractured in multiple ways – national, class, religious and racial differences could all undermine solidarity. feminists also sought to spoke a language of universal sisterhood (transcending differences between women) even feminism has never been a monolithic movement[12] (there have always been many feminisms).Nonetheless, they had their own ideas about the meaing of feminist, about the position of women, in particular, on women's experiences within the family. The image of the perfect wife and mother was increasingly at odds with the realities of women's lives.

It is a fact that the model for the development of literary feminism try to ameliorate the painful experience of women in patriarchy. Their cultural dimensions create a brief portrayal of the women. The writers follow many aspects, such as geographical, (the influence of climate on temper and behaviour, the attachment to the land), economical (the specific of economy development, rurality), historical (time, memory), cultural distinctions (ritual,ceremony), social mentalities (social hierarchy), experience (self-experiences), feelings, even loyalties for someone or one region. The presence of women in history and literature takes testimonies from powerful women placed in the shadow of great men such as Lady Macbeth or the biblical Hester, a history that acknowledges their presence, but never gives them a central role. Feminist writers and critics, like Virginia Woolf or Hélène Cixous, underline the fact that the personal experience, one's personality, one's body and one's sex are inscribed in the female texts. The approach of female literary tradition extends from

[10]Estelle B. Freedman, *No Turning Back. The History Of Feminism And The Future Of Women*, Ballantine Books, New York, 2002, p.25
[11] June Hannam, Feminism, Pearson Education Limited 2007, p. 29
[12] June Hannam, Feminism, Pearson Education Limited 2007, p. 167

Showalter's concept of literature as a record of female experience, a concept through which they express women's anxiety that they are not given any place in the literary canon.

Woman-as-subject encourages changing the oppression mask, revealing women's active subjectivity in writing, prevailing structures influenced by sexual identification, class and race. Her individual identity cannot be shown within the narrative context. In other words, a feminist vision is made on different strategies focus in feminist analysis of social relations of gender and privileges (material conditions, gender behavior, beliefs, perceptions). The construction of gender (both male and female) identities reflects a tendency of recognizing the differences among and within women. The literary legitimation of female characters, woman's literal becomes a symbolic, ideological boby , very well determined, a voice of a future, ideal society opened to possibilities. The portrait of writing feminist minimizes the differences between sexes, individual stereotypes. This type of character lays stress on the fact that both male and female are part of the development of relationship, a methaphoric value of the dominant features of individual/ narrative itself. The "feminine" imaginary relies the progression from rigidity to the rhetoric of freedom and feminist topics. The female character is often reduced to silence and when she does reply, her answers are "barely audible"[13]. Other female narratives bear the scars inflicted by patriarchy as Elin Diamond suggests on his paper *Refussing the Romanticism of Identity:Narrative Interventions in Churchill, Benmussa, Duras.*[14]

According to many feminist theoreticians and critics, the writer's belief in compassion, interaction (emotive connectedness) leading to the construction of a new world with strongly believes in changing rules, cultural pluralism, especialy the aesthetical.

Without being an exhaustive study on the position of woman this paper underline the fact that "feminine" imaginary is the language of contradiction, fluidity, illogicality, nonrationality, its gendered quality doesn't make her exclusively for the use of woman (writers).

BIBLIOGRAPHY

1. *Women, Feminism, and Femininity in the 21st Century: American and French Perspectives*, Edited byBéatrice Mousli andEve-Alice Roustang-Stoller, Oxford University Press Inc, New York, 2009
2. Braidotti, Rosi, *Patterns of Dissonance. A Study of Women in Contemporary Philosophy,*New York and London: Routledge, 1991
3. Estelle B. Freedman, *No Burning back. The History of Feminism and the Future of Women*, Random House Publishing Group, New York, 2002
4. Ann Brooks, *Postfeminism. Feminism, cultural theory and cultural forms*, Taylor & Francis e-Library, New York, 2003
5. Anne E. Fernald, *Virginia Woolf. Feminism and the Reader*, Palgrave Macmillan, New York, 2006
6. Beauvoir, Simone de, *Al doilea sex (volI-II), Bucureşti,*Editura Univers,1998
7. Chilla Bulbeck, *Re-orienting Western Feminisms. Women's Diversity in a Postcolonial World*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003
8. Caufman-Blumenfeld, Odette, *Studies in Feminist Drama*, Polirom, Iași, 1998

[13] Odette Caufman-Blumenfeld, *Studies in Feminist Drama*, Polirom, Iași, 1998, p. 73
[14] Elin Diamond, *Refussing the Romanticism of Identity:Narrative Interventions in Churchill, Benmussa, Duras*, p.105

9. *Feminism in Literature. A Gale Critical Companion,* vol 3: 19th Century, Authors, Thomson Gale, 2005
10. Lauretis, Teresa de, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 1984
11. Joan Wallach Scott, Feminism & History, Oxford University Press Inc, New York, 1996
12. Peter F. Murphy, *Feminism & Masculinities*,Oxford University Press Inc, New York, 2004
13. June Hannam, *Feminism*, Pearson Education Limited, Longman, Harlow, 2007
14. *Third Wave Feminism.* A Critical Exploration Expanded Second Edition, Edited by Stacy Gillis, Gillian Howie and Rebecca Munford, Palgrave Macmillan, New York, 2007

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

PASSION AND INSTINCT IN VICTOR PAPILIAN'S NOVEL "COANA TRUDA"

Ingrid Cezarina Elena Bărbieru (Ciochină)
PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: "Coana Truda" novel is one of Victor Papilian's best written novels, published in 1988, represents a strong, personalized fresco of the Romanian interwar period, displaying the Bucharest's suburb of the time. With a prominent preferencetowards the construction of typologies, as well as to illustrate the significant detail, Papilian manages to offer a highly individualized Romanesque world, in which there are two prevailing instincts: the primal eroticism and the parvenitism. The present paper aims to present these two reading axes, identifying the inner mechanisms that animate these spiritual tedencies and to provide insights regarding the diversity of the Romanian interwar literary phenomena.

Keywords: eroticism, instinct, literary techniques, the novel s architecture, Victor Papilian

Romanul „Coana Truda", unul dintre romanele cel mai bine închegate ale lui Victor Papilian, publicat la 1988, reprezintă o frescă vie, puternic individualizată a epocii interbelice românești, zugrăvind cu precădere mahalaua bucureșteană a vremii. Cu o vizibilă aplecare către construirea de tipologii, precum și către ilustrarea detaliului semnificativ, Papilian reușeste să ofere o lume romanescă puternic individualizată, în care două instincte primează: eroticul primar și parvenitismul. Lucrarea de față își propune să analizeze aceste două axe de lectură, identificând resorturile interioare care animă aceste două porniri sufletești, precum și să ofere o perspectivă asupra diversității fenomenelor literare interbelice.

Viaţa clocotitoare pulsează în fiecare eveniment descris şi în fiecare personaj al romanului, fresca vie a Bucureştiului interbelic, conturându-se cu fiecare detaliu expus de către narator. De la intrigi, la pasiuni, la evenimentele din culise, la bârfe, secrete şi picanterii, romanul oferă un extraordinar freamăt epic, o aglomerare de detalii şi întâmplări care menţin cititorul conectat permanent la text. Pe fudalul tuturor acestor întâmplări se află veşnica „gură a lumii" care taxează vehement toate pornirile obscure, dar care nu reuşeşte să le şi inhibe. Toate personajele romanului sunt prizonierele acestor porniri sufletești și / sau instincte, a căror forță tinde să le acapareze întreaga existență, devenind sensuri complete ale vieților acestora. După cum am amintit anterior este vorba de două instincte puternice cu impact direct și de cele mai multe ori nefast asupra personajelor: erotismul și parvenitismul, deși l-am putea include aici și pe cel de perpetuare, de asigurare a urmașilor unei generații. Mircea Popa, în monografia dedicată lui Victor Papilian, susține existența instinctelor menționate, în romanul *Coana Truda*: „După cum se poate foarte ușor observa, lumea romanescă din **Coana Truda** e dominată de două instincte primordiale: instinctul proprietății, care declanșează bătălia testamentelor în jurul moștenirii Coanei Truda și instinctul erotic, mult mai dominant, care răvășește și dezbină comunitatea. Oamenii se combină și se despart după legi absolut aleatorii, schimbul perechilor și intrigile de familie fiind aici la ordinea zilei. Ar mai exista poate și un al treilea instinct, cel al perpetuării, a asigurării moștenitorilor, mai

prezent însă în clasa burgheză, reprezentată de Tani Rovența și de familia lui, decât în mahalaua propriu-zisă."[1] După cum susține și Mircea Popa, deși există și dorințe de a accede către mai sus (cu ajutorul politicului, al apanajului puterii materiale, a moștenirilor și a pozițiilor sociale), mahalaua este reprezentată de o lume vegetativă, un mod de „trărire larvară a vieții."[2] Deși șansele de a accede la un statut superior există, majoritatea personajelor eșuează, fiind înfrânte de propria neputință de a-și depăși condiția.

Instinctul erotic, cel mai puternic factor declanșator de porniri obscure, îi afectează în egală măsură pe toți locuitorii mahalalei, de la tineri, la maturi și vărstnici, toți resimt fiorul trecut, prezent sau viitor al pasiunii descătușate. De la reamintirea dureroasă a stării de voluptate trăită în tinerețe (Coana Truda), la dureroasele frământări prezente (Florică Pantofarul) și până la fiorurile nestăpânite ale imaginației (Eugenia, Filareta), acest instinct erotic primar planează asupra fiecăruia dintre personaje, destrămând și repudiind relațiile întregi mahalale. Coana Truda, un personaj pe cât de ciudat, pe atât de verosimil, își duce existența precară în Mahalaua Melcului alături de soțul său, Florică Pantofarul, dedicându-și întreaga existență unui trai vegetaiv, unei condiții meschine. Suferind de o boală neiertătoare, Truda își duce zilele de la extazul provocat de amintirile romantice și nostalgicele momente ale pianului, la urletele durerilor înfiorătoare datorate crizelor repetate ale bolii, mariajul său cu Florică Băieșu, fiind doar o formalitate. Încă de la prima portretizare a personajului, autorul îi relevă misterul, boala sufletească de care suferea Coana Truda încă din tinerețe, de remarcat fiind și faptul că portretizarea o face Florică, sub forma monologului interior: „Ce trup păcătos are Coana Truda. Pe vremuri era femeie în putere, cu fața plină și șoldurile tari, iar acum e numai pielea și oasele. Lui Florică i se face scârbă. Bine că boala și vârsta n-o mai îmbie la dragoste."[3] Foarte important de evidențiat este și faptul că cititiorul face cunoștință cu personajul eponim al romanului, exclusiv prin ochii altui personaj, în speță a lui Florică, portretul Coanei Truda debutând cu prezentarea aspectului său fizic. Astfel, autorul creează o perspectivă completă asupra personajului atât prin creionarea portretului fizic, cât și prin prezentarea celui sufletesc: „Coanei Truda nu îi pot ieși din minte acei ochi de peruzea și acel trup de atlet. I-a fost amantă timp de un an, până ce Stan s-a dus la armată, și îi este și acum, fiindcă în viața ei a cunoscut mulți bărbați, dar pe nici unul nu-l cheamă și de nici unul nu se lipește mai cu drag ca de fostul servitor. ... E atât de frumos, încât nu își mai simte mâinile, picioarele, totul a devenit imaterial, ușor, chiar și trupul i-a devenit de aer... Nu mai are trup. Și în această dulceață de feerie parfumată, coana Truda adoarme."[4] Instictul erotic este puternic individualizat, Coana Truda retrăindu-și tinerețea cu ajutorul memoriei afective, a imaginației și a visului și părând că trăiește încă, pentru a-și ispăși pedeapsa păcatelor tinereții sale tumultoase. Durerile trupului din prezent reprezintă transformarea plăcerilor din trecut, aceste semnificații nefiind departe de preceptele morale inoculate de Papilian în roman.

Pe de altă parte, Florică Băieșu, protagonistul de drept al acestui roman, trăiește dragostea în momentul prezent, bucurându-se de tinerețea cu care este

[1]Mircea Popa, *Victor Papilian – eseu monografic*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2008, p. 94.
[2]Constantin Cubleșan, *Victor Papilian – Prozatorul*, în Victor Papilian, *Coana Truda și Nuvele bărbierești*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p. 13.
[3]Victor Papilian, *op.cit.*, p. 98.
[4]Victor Papilian, *op.cit.*, 102.

înzestrat încă, folosindu-și întregul farmec pentru a se lăsa condus în totalitate de forța instinctului erotic. La fel ca și soția sa, Florică își consumă tinerețea strict în sfera eroticului, fără puterea sau dorința de a se avânta și către alte sfere sau medii. Reacțiile fiziologice sunt surprinse foarte detaliat, în manieră naturalistă: „Florică simte frigarea unui junghi prin lingurică. […] El simte cum sângele i-a pierit din obraji. […] Florică rămâne năuc. A mințit. Nici urmă de servitoare. Numai ca să-și bată joc de el. Florică e nebun. Nebun de umilință și nebun de poftă. Cele mai smintite simțiri se ciocnesc în el.”[5] Spre deosebire de Coana Truda, Florică se bucură de efectele pasiunilor în prezentul imediat. Instinctul erotic actionează la el mai mult în sfera fiziologicului și mai puțin în cea sufletească sau psihologică, cum este cazul personajelor feminine. Florică este foarte încrezător în propriile farmece și mai ales în tinerețea sa, reușind să țină piept multor zvonuri și mustrări care vin din partea celorlalți. Relația sa cu Zinca, din care rezultă un copil, nu este văzută cu ochi buni de către comunitate. Zinca este o paria, o parvenită care dorește să intre în posesia moștenirii Coanei Truda, folosindu-se de un șiretlic: copilul pe care îl va naște. Florică este aspru pedepsit de comunitate, singura care pare că îl acceptă și îl înțelege fiind, paradoxal, Coana Truda, a cărei experiență de viață însumează momente similare cu episodul nașterii copilului lui Florică. Trecută ea însăși prin astfel de experiențe (fugise de acasă adolescentă fiind, alături de servitorul Stan; este exmatriculată de la școala creștină datorită obrăzniciei sale; naște un copil din flori, pe care îl abandonează, etc.), Coana Truda îl iartă pe Florică pentru aventurile sale și este dispusă să accepte și copilul său cu servitoarea Zinca. Copilul va crește în casa Coanei Truda, fiind pentru Florică, o permanentă rememorare a greșelii comise.

Cu ochiul său de fin cunoscător al sufletului omenesc, Papilian reușește să expună resorturile interioare care animă sufletul femeiesc într-un mod cu totul nou. Filareta, una dintre amantele lui Florică, devenită amanta lui Kling se lasă purtată de către pasiuni într-un mod diferit, sufletul femeiesc deținând taine nepătrunse și aspirații ascunse, pe care autorul reușește să le ilustreze într-un mod deosebit: „Dar fericirea nu-i lipsită de griji. Cât noroc și câtă liniște a dezlănțuit în ea ... Dar și câtă neliniște. Liniște și noroc, când sunt laolaltă; neliniște, când sunt despărțiți. Lucrează, dar e cu gândul la el. O clipă dacă are răgaz, și-l închipuie, îi vede buzele, mâinile... Întreaga zi se desfășoară pe urzeala de frumoase plăsmuiri: linia ferată, florile, noaptea înstelată. E atât de supusă că i-ar săruta degetul cel mic de la mâna dreaptă.”[6] Intuită după tiparele imaginației Eugeniei, Filareta își proiectează propria dragoste în sfera psihologicului, la fel ca Eugenia, autorul dorind sa zugrăvească modul de a iubi al femeii, care, indiferent de statut social, de educație sau de vârstă, se va dărui total, plasându-și așteptările într-un viitor mult prea îndepărtat al imaginației. Spre deosebire de Eugenia, Filareta reușește să-și trăiască dragostea alături de Kling, aventura acestora consumându-se și în plan real. În timp ce Eugenia doar visează la dragostea lui Kling, Filareta o și trăiește, ba chiar face eforturi uriașe de a-l aduce pe acesta în preajma sa: îi caută de lucru la fabrică, alături de ea. În tot acest timp, Eugenia încearcă să uite de aventura imaginară alături de Kling, hotărându-se să accepte propunerea în căsătorie a lui Tani Rovența. Deși face eforturi de convingere cu sine însăși că aceasta este calea cea mai bună și corectă, sufletul ei nu se poate liniști, deoarece cunoscuse adevăratul fior al dragostei, fără de

[5]Victor Papilian, *op.cit.*, p. 150.
[6]Victor Papilian, *op.cit.*, p. 167.

care nu mai poate supraviețui: „În pat, pe întuneric, Eugenia nu poate dormi. Prostul de Cardaș, amintindu-i de Kling, i-a răscolit tot sufletul. E ceva de nepătruns cu mintea, transformarea pe care i-o pricinuiește numai amintirea lui. Parcă i-ar fi făcut farmece. Și vede cum solida cetate a lui Tani începe să se năruie. E un blestem ca toate înțelesurile să plece numai de la Kling, și ce pornește de la altcineva să se năruie și să putrezească."[7] În timp ce Eugenia se mistuie de dor și de suferință, Filareta își trăiește povestea de iubire alături de Kling, sufletul său fiind la fel mistuit ca al Eugeniei, de această dată nu de dor sau suferință, ci de un prea plin de fericire, în care teama nu întârzie să apară: „Înserarea se lăsase grabnic și pomii începeau să-și piardă contururile. Liniștea, depărtarea orașului și viața care fremăta tainică, în iarbă și pomi, parcă-i purta legănat, iar luminile stelelor, ce apăruseră pe cer, le duceau pașii. În depărtare, zgomotul capitalei mărea liniștea. Filareta nu știa ce să mai facă de atâta fericire."[8] „Dar fericirea nu-i lipsită de griji. Cât noroc și câtă liniște a dezlănțuit în ea... Dar și câtă neliniște. Liniște și noroc, când sunt laolaltă; neliniște când sunt despărțiți. Lucrează, dar e cu gândul la el. O clipă dacă are răgaz și-l închipuie, îi vede buzele, mâinile ... Întreaga zi se desfășoară pe urzeala de frumoase plăsmuiri: linia ferată, florile, noaptea înstelată. […] Dar grijile? Se gândea cum să facă să fie mai bine. Să-l aducă oare lângă ea? Gândul, oricât ar fi de ispititor, o înspăimântă. Acum nu e vorba de confidențe; primejdia e și mai mare. Pentru întâia oară se teme de celelalte fete. Sunt atât de îndrăznețe, ba chia nerușinate. Și nu știe ce să facă: să îl aducă sau nu ..."[9] Dragostea apare în viața celor două femei atât pentru a le împlini sufletește, dar și pentru a le crea neliniște, tulburare în viețile lor monotone. Atracția către Kling provoacă bucurii nemărginite, dar și suferințe imense, sufletul femeii fiind mult mai sensibil la tumultul experiențelor, așa cum îl surprinde și ochiul de prozator fin al lui Papilian.

Apariția fiului Coanei Truda în Mahalaua Melcului după atâția ani se produce într-un moment de maximă tensiune, în care întreaga mahala forfotea febricitant în jurul politicului și al pasiunilor nestăvilite. După ce stă o vreme în jurul casei inginerului Rovența încercând să își găsească un rost, Kling pornește către mama sa, lăsând în urmă sufletul tulburat și greu încercat de dragoste al Eugeniei, viitoarea soție a inginerului, care, îndrăgostită peste măsură de frumosul, angelicul și tânărul Kling, reușește să găsească forța necesară pentru a-l îndepărta. Travaliul prin care trece Eugenia este descris în aceeași tentă naturalistă: „A fost cu neputință să adoarmă măcar câteva clipe. Cu trupul zdrobit, ca și cum ar fi călătorit noaptea întreagă, cu pleoapele foiță de plumb, cu urechile vâjâind ca scoicile, Eugenia încearcă să uite, să nu mai știe, nici de ea, nici de tulburarea ei. Încearcă toate mijloacele cunoscute. Strânge pleoapele cu putere, dar ochii și-i simte întredeschiși. Se gândește la birou, la planurile lui Tani, dar fățurile de aici nu vor să treacă dincolo, să se amestece absurd cu lumea visurilor."[10]

Eugenia își împarte traiul între rutina de zi cu zi și monotonia unei vieți sterpe, și între plăsmuirile voluptoase și diafane ale unei pasiuni pe cât de inocente, pe atât de răvășitoare pentru Kling, fiul Coanei Truda, apărut într-un mod inoportun în viața sa: „Figura lui o persecută în trup și în suflet. Își dă seama că existența ei e în funcție

[7]Victor Papilian, *op.cit.*, p. 160.
[8]Victor Papilian, *op.cit.*, p. 158.
[9]Victor Papilian, *op.cit.*, p. 167.
[10] Victor Papilian, *op.cit.*, p. 129.

de el. Eugenia își dă seama: pe Kling îl iubește, îl iubește cu patimă și gelozie."[11] Eugenia își trăiește propria poveste de dragoste alături de Kling exclusiv la nivel sufletesc și mental. Imaginația femeii depășește adeseori limite greu de pătruns: „Acuma, în întunericul odăii, o trebuință de voluptate îi închipuia forma perfectă. Ar fi vrut doar atât, să-i mângâie umărul rotund și să se înfioare de aproprierea buzelor lui parfumate. O bruscă zguduire de fereastră o trezește. Dar numai pe jumătate. Își amintește de tragedia Kundry-ei. Kundry, păcătoasă, cu sufletul slujind cavalerului Graalului și cu trupul ascultând de cumplita vrajă a lui Klingsor. Dar la ea nu trupul glăsuiește, ci dimpotrivă e trebuința de vis, trebuința de aerian ușor și imaterial."[12]Dragostea pentru Kling naște în Eugenia cunoașterea de sine, acea dulce voluptate pe care și-o reprimase ani întregi și care are forța de a o împlini pe deplin din punct de vedere sufletesc: „În acest univers de deliciu, ea a făcut o mare descoperire: s-a regăsit pe sine. A luptat parcă, dar izbânda ei are splendoarea unui triumf."[13] Dragostea adevărată îi oferă femeii rațiunea de a exista, de a se bucura de tot ce o înconjoară, de fiecare clipă și de fiecare persoană întâlnită, fericirea redescoperindu-i treptat întreaga realitate, într-un mod cu totul nou și minunat: „Fiindcă ea nu mai e singură. Acum ea poate descoperi frumusețea în cele mai mici lucruri, în covoarele de pe pereți, în vasele de flori și în cărțile din bibliotecă. Mintea, deși în ușor delir, îi este limpede și lucidă."[14]

Kling, fiul Coanei Truda, tulbură ordinea prestabilită a mahalalei, fiind prototipul amandtului ideal: „Era o apariție surprinzătoare. Deși necunoscut, tânărul răspândea atâta simpatie și atâta farmec, încât fără vrerea ei Eugenia se simți surâzând, iar lui Tani i se îmbunară privirile. [...] Totul în el dovedea rasa, și trupul înalt și subțire, fața fină și ochii alungiți ca la orientali. [...] Vorbea graseind ușor, și surâzând i se vedeau dinții mici, albi și perfect orânduiți pe sub pielea albă și buzele subțiri, puțin cam palide."[15] Moștenind-o pe mama sa, Kling se lasă purtat de instinctul erotic, încercând să parvină prin toate mijloacele, exact în același mod în care procedase Florică. Atât Kling, cât și Florică, Filareta, Zinca sau Coana Truda, sunt conduși atât de instinctul erotic, cât și de cel de parvenire. Florică, Zinca și Kling urmăresc moșternirea Coanei Truda, Filareta urmărește accederea la o treaptă socială mai înaltă, Eugenia visează la atingerea dragostei absolute alături de Kling. Singurii reprezentanți ai burgheziei, ai unei burghezii aflate în decădere, sunt inginerul Tani Rovența și Eugenia, deși reminiscențe ale acestei burghezii se mai întrezăresc și la Coana Truda: muzica pianului, limbile străine utilizate în scrisorile sale către Tani Rovența, cărțile din bibliotecă, precum și locuința acesteia construită în stilul burghez. Deși celelalte personaje amintite anterior încearcă să parvină, clasa socială superioară la care aspiră cu ajutorul politicului sau a șantajurilor erotice, nu mai este o clasă burgheză caracterizată de noblețe, eleganță și erudiție. Papilian subliniază cu mare finețe acest moment de declin social și cultural, specific perioadei interbelice, în care datorită zbuciumului economic, social și cultural, valorile burgheziei se află în declin, luptându-se din răsputeri cu tendințe noi, diversificate și adoptate mult prea rapid de către mentalitățile vremii.

[11]Victor Papilian, *op.cit.*, p. 134.
[12]Victor Papilian, *op.cit.*, p. 128.
[13]Idem, p. 129.
[14]Ibidem
[15]Victor Papilian, *op.cit.*, p. 123.

După cum susține și Mircea Popa, mediul are un rol esențial în determinarea caracterului personajelor. Mediul acționează ca factor ereditar în construirea caracterului și a conștiinței personajului și desigur că acesta se modifică și se adaptează în funcție de evoluția personajului. Cele două instincte prezente în roman și analizate anterior sunt esențiale pentru înțelegerea factorului deteminant pe care îl constituie mediul, în viața acestora. Instinctul de proprietate care se declanșează în jurul moșternirii Coanei Truda este mai puțin pregnant față de cel erotic. Forța acestuia din urmă reușește să dezbine comunitatea, să producă rupturi de ordin existențial între locuitorii mahalalei. Deși dominată de biologic, de trările primare, de fiziologic și evenimente mărunte, mahalaua dă totuși naștere la personaje nobile, care doresc să se salveze și să acceadă la o condiție superioară (Hoțu, Cârlogan). Fie că este vorba de o accedere sufletească prin apelul la sfera religiosului, fie că este vorba de una materială, prin politică, dorința de salvare există. Mai mult, o oarecare solidaritate a sufletelor umile se regăsește la Papilian la fel ca la G. M. Zamfirescu. Acestea reușesc să își depășească condiția, reușind să viseze la orizonturi înalte, dincolo de Mahalaua Melcului.

BIBLIOGRAPHY

Dicționarul scriitorilor români, vol. M-Q, coord. Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, București, Editura Albatros, 2002;
Dicționarul General al Literaturii Române, vol. P-R coord. Eugen Simion, București, Editura Univers Enciclopedic, 2006;
Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a, București, Editura Minerva, 1982;
Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, București, Editura Pentru Literatură, 1967;
Papilian, Victor, *Coana Truda și nuvele bărbierești*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1988;
Mircea Popa, *Victor Papilian. Eseu monografic,* Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2008.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

MEMORY AND AUTOBIOGRAPHY IN VALERIU ANANIA'S LITERARY WORK

Constantin Petrea

PhD Student, "Transilvania" University of Brașov

Abstract: The paper analyzes the relation between autobiography and memory as it reveals itself in the memoir type of writing: ***Memoires*** *and* ***The Rotonda of the burning poplars****. The objective bibliography marks temporal and chronological benchmarks, drawing a documented and demonstrated outline of the life of a writer. The autobiography breaks out of the environment of temporal constraints and, even if it keeps a referential chronological mark, it still has the liberty of operating a personal time. The "autobiography" often says more, with larger implications about biography. Biography reinterpretates itself when there is the autobiographical text. Autobiographical and memorial texts refuse most of the times the exact placement in an area of the nearby genre and specific differences. It is, if not an advantage, at least a challenge to a careful analysis of the concepts of autobiography, memoires, biographical essay, personal diary as hypostases of the biographic genre. A "biography" which offers countless opportunities of being explored, interpreted, sublimed, either through the hypostasis of the* ***poetic character/ego****, or in the hypostasis of the* ***memorialist****, who, in this case especially, proves himself to be extremely meticulous. Biography always requires being adjusted and commented upon in the context of it being written both out of the author's autobiographical writings and from other documents which now come to light through the effort of the researchers dealing with this subject.*

The analysis of the texts will show us to which extent we can speak of a fictionalization of the personal biography or of an autobiographical agreement which needs a necessary identity between author and narrator. At least in the case of ***Memoires*** *we have to solve the dilemma between the "Foreword" which announces and autobiographical work written hurriedly and the proper text which tells more than a story "of a soul". As it concerns the other texts in the volume* ***The rotonda of the burning poplars****, beyond the artistic craftsmanship of the portraits, the author suggests a game between the sequential biography of the people evoked and the affective memory, due to which, aware or not, he draws wide autobiographical facts.*

Keywords: memory, autobiography biography, autobiographical agreement, anamnesis

Dacă admitem că literatura modernă este aceea care pune accentul pe „omul care a devenit atât de concret" după expresia lui George Bacovia, atunci înțelegem de ce, literatura contemporană devine expresia, din ce în ce mai fermă, a acestui miraj al faptului trăit, concret, la îndemână și pentru scriitor, dar mai ales pentru cititorul de astăzi. Autobiografiile, memoriile și jurnalele devin foarte prezente în peisajul literar, cu atât mai mult cu cât există și o apetență a cititorului pentru descoperirea și înțelegerea unei realități nemijlocite, exprimată în mod autentic, direct și verosimil. Tentația este cu atât mai mare din partea ambelor tabere: scriitor – cititor, cu cât formele de expresie literară enunțate mai sus, deschid o nouă perspectivă asupra unui univers intim, destinat secretului și individualității, care acum se poate dezvălui oricui intră în contat cu textul.

Problema fundamentală care se pune este dacă aceste scrieri sunt confesiuni veridice, cu un grad mic de intervenție din parte scriitorului „ca într-un proces-verbal" după expresia lui Camil Petrescu sau sunt texte care au suferit de-a lungul timpului numeroase intervenții, transformări, rafinări artistice menite să le propulseze pe orbite operelor literare de ficțiune. Cu alte cuvinte este literatura de sertar capabilă să-și păstreze veridicitatea și autenticitatea în

opoziție cu literaritatea? Tocmai proliferarea acestui tip de literatură a adus în atenția specialiștilor și nevoia unor delimitări conceptuale care să fixeze din punct de vedere terminologic granițele, oricum proteice, ale acestor specii literare, cum sunt autobiografiile, memoriile și jurnalele. Însă deseori aceste specii devin ele însele dificil de delimitat și încadrat într-o formă preexistentă, adesea ele fiind recunoscute într-un amestec interesant de autenticitate și ficțiune, de intimitate și dorința de a epata.

În cazul ***Memoriilor,*** în mod legitim ne întrebăm în ce măsură memoria poate contura o biografie credibilă mai ales când textul este scris, după mărturisirea autorului, „cu repeziciune" sau sub imperiul lucrului nespus „Am uitat să notez (și cred că-mi scapă multe)…"[1] Nu devine cumva acest subiect al propriei biografii un construct social, o imagine preferabilă pentru sine și pentru un eventual cititor, decât una a realității? Cu atât mai mult cu cât vorbim despre o biografie incomodă, cu multe perioade tulburi și încă nelămurite (ne referim la modul în care Valeriu Anania reușește să părăsească România comunistă în anul 1965) și, desigur, cu voci contestatare la adresa acestui volum. Dincolo de măiestria limbajului și forței expresive, dincolo de talentul literar pe care Valeriu Anania îl confirmă și în opera beletristică, textul ***Memoriilor***vorbește uneori direct, alteori subtil despre o întreagă perioadă istorică, în care sub haina pribegiei continue, memorialistul observă și se observă, mărturisește și se mărturisește, reușind ca în background-ul propriei sale istorii să stabilească puncte de reper importante ale istoriei obiective.

Foarte util în analiza acestui text, este comentariul pe care îl propune Eugen Simion romanului autobiografic al lui Günter Gass, ***Decojind ceapa***. Încercând o deslușire a relației dintre memorie și biografia personală, criticul recunoaște că la intersecția dintre dimensiunea subiectivă a reprezentării realității și biografia obiectivă, granițele dintre formele de expresie artistică se estompează, făcând aproape imposibilă clasificarea operei rezultate într-una dintre speciile cunoscute ale memorialisticii. Criticul Eugen Simion sintetizează în câteva fraze problemele pe care le generează întotdeauna încercarea de a lucra cu conceptele care intră în sfera memorialisticii. Multe din scrierile memorialistice se trădează pe parcursul narațiunii confesive, îmbrăcând diverse forme de expresie dificil de încadrat într-o formă standard. Referindu-ne la lucrările supuse analizei noastre ne aflăm în aceeași ipostază a criticului derutat de ambiguitatea construirii discursului narativ. ***Memoriile***lui Valeriu Anania se cuvine a fi analizate cu grija de a surprinde toate aspectele care țin nu numai de forma de expresie, dar și de capacitatea lor de a imortaliza o lume. Volumul de memorii al lui Valeriu Anania se cuvine a fi analizat cu grija de a surprinde toate direcțiile. Textul este, până la un punct, autoreferențial, autorul de pe copertă fiind același cu naratorul, discursul are ca subiect persoana autorului, dar și memorialistic ceea ce presupune că obiectul discursului devine în primul rând contextul istoric pe care îl traversează autorul. Esența autobiografiei o constituie pactul de identitate al autorului (din accepția lui Phillippe Lejeune), respectiv convenția lui eu, cel de pe copertă, care promite că va mărturisi totul despre sine. În condițiile date, ale unor delimitări conceptuale destul de variate și de proteice volumul ***Memorii***propune un tip de discurs eterogen în mixtura căruia intră mai toate formele de expresie ale biografiei: autobiografie, memorii, eseul autobiografic, reflecțiile personale care au menirea de a schița „o mărturie nu numai a unei lumi, ci și a unui suflet."[2] „Nu-i suficient pentru a discredita memoria, instrumentul nostru principal de lucru când e vorba de literatura confesivă?"[3]

[1] Valeriu Anania, *Memorii*, cu o cronologie de Ștefan Iloaie Editura Polirom, Iași, 2011, p.83;
[2] Valeriu Anania, *op.cit.,*p. 16;
[3] Eugen Simion, *Autobiografie, roman autobiografic, roman-memorii, eseu autobiografic? (I); Günter Grass: Decojind ceapa;* Cultura nr.:175 / 2008-05-29 / Secțiunea: Cultura literară : în ariergarda avangardei în http://revistacultura.ro/cultura.php?articol=2667, consultat în data de 30 martie 2018;

Însemnările zilnice devin o formă de oglindire a memoriei în volumul ***Memorii*****,** dar și în eseurile subiective și autobiografice din ***Rotonda plopilor aprinși***, creionează nu numai imaginea unui om, ci și a unei epoci în care rezistența prin cultură devenise, poate, singura posibilitate de menținere a unei identități autentice. Ele devin, în egală măsură și un suport concret de înțelegere a operei beletristice . Rememorările autorului au o dublă valență. Privind aspectul documentar, istorico-literar, ele constituie o sursă informativă de cea mai mare autenticitate cuprinzând o suită de date și elemente noi, completând și intensificând portretul de până acum al personalității autorului și totodată deschizând noi perspective în cercetarea și cunoașterea ambianței literare din epoca sa, cercetare căreia nu i s-a acordat suficient spațiu critic.

Perspectiva oferită de ***Memorii***, de amintirile așternute pe hârtie la diverse răstimpuri, este vastă, încadrând aproape toate momentele pe care autorul el consemnează. Ceea ce trebuie menționat și poate constitui o direcție nouă de investigare este cum și-a selectat scriitorul informația pe care a concentrat-o în acest volum? Pe lângă cuvenitele aprecieri care s-au concretizat în spațiul public după publicarea lui, volumul provoacă și o serie de nedumeriri pornind de la schimbarea datei de publicare și până la eterogenitatea volumului care cuprinde nu doar memorii în adevăratul sens al cuvântului, ci și evocări, portrete și chiar episoade cu un vădit caracter de jurnal precis în care însemnarea zilnică devine un mod de a imortaliza clipe. Analiza holistică a textului ne obligă să luăm în considerare trei momente importante pe care se etajează volumul: tinerețea călugărului Bartolomeu sub umbra etichetei de legionar, colaborarea cu patriarhul Justinian Marina și perioada americană și, pentru că face parte din perioada foarte recentă, intervalul 1989-2007 în care găsim de altfel mai multe formule literare, iar prezentarea evenimentelor este realizată prin numeroase glisări pe axa temporală. În fapt ***Memoriile*** lui Anania pendulează permanent, în încercarea de a-și găsi punctul comun, *între memorie*, mereu supusă amneziilor, omisiunilor intenționate și *biografia reală,* reconstituită, în parte, nu numai pe documente, ci și pe memoria altora. Acest lucru se reflectă și în Cuvântul înainte al părții a II-a a volumului în care mărturisește: „Multe din reperele trecutului mi-au pierit din amintire, dar îmi sunt de folos câteva agende cu însemnări sumare. Nici acum nu urmăresc efecte stilistice; îmi propun doar să fiu veridic.”[4] Această a doua însemnare, lapidară. și prin aceasta precisă, pune ceea ce va urma în a doua parte sub semnul veridicității. Adică un discurs autobiografic, cu însemnări precise menite să alcătuiască imaginea celui care îl scrie. Citindu-l, ai destule motive să crezi că genul autobiografic este depășit intervenind de cele mai multe ori memoriile (susținute după declarația autorului de cele câteva agende cu însemnări), portretele literare, însemnările cu caracter jurnalistic, dar și propriile reflecții cu privire la anumite probleme. Explicația poate fi pe de o parte cea ilustrată de Eugen Simion în eseul amintit mai sus: „Încă un semn că genurile biograficului se cheamă și se ajută între ele ori de câte ori este nevoie. Și, ca să fiu până la capăt drept, să spun că ele se combină chiar și atunci când nu este o stringentă nevoie…narațiunea confesivă, bazându-se pe amintiri și mai puțin pe documente, primește de-a valma fantasmele trecutului inscripționate pe foile subțiri de ceapă ale memoriei. înscrise, dar niciodată sigure, totdeauna aproximative, interpretabile.”[5]

Autorul însuși pune sub semnul întrebării ideea de text memorialistic al volumului prin simplul fapt că acceptă publicarea contrar dorinței inițiale de a fi publicat la 5 ani după moarte. Se ridică astfel întrebarea, legitimă de altfel, ce anume a determinat ca această hotărâre să fie contramandată? Poate un asemenea demers să pună sub semnul întrebării

[4] Valeriu Anania, op.cit, p. 357;
[5] Eugen Simion, http://revistacultura.ro/cultura.php?articol=2667 , consultat în data de 30 martie 2018;

credibilitatea unui volum de memorii? Mai este autenticitatea punctul forte al acestui tip de scriere? Sau intenția a fosta aceea de a se livra publicului cititor un Bartolomeu Anania deja așteptat, deja conturat până atunci în mediile intelectuale? Greu de spus! Ceea ce se poate reproșa, sub aspectul nu numai estetic, dar și biografic, volumului, în întregul lui, este de fapt inegalitatea narativă concretizată pe de o parte prin expuneri largi și minuțioase ale unor momente din viața scriitorului și despre care se consideră că i-ar fi favorabile, pe de altă parte prin comprimări masive ale narațiunii în cazul unor evenimente la fel de importante, cel puțin pentru nevoia cititorului de a nu se simți trădat. Dincolo de aspectele enunțate, cititorul obiectiv nu poate să nu observe și o anumită tendință narcisistă în creionarea propriei persoane, care se manifestă cu precădere în a doua parte a ***Memoriilor.***

Încercând aventura ***Memoriilor*** (text apărut în 2008 surprinzător deoarece autorul hotărâse publicarea textului după moartea sa), text central al scrierilor sale, descoperim câteva chei de interpretare a relației scriitorului cu timpul, istoria și memoria evenimentelor cu cei doi poli săi: amnezia – uitarea deliberată sau violentă (independentă de voința scriitorului) și anamneza – reconectarea cu trecutul, cu o biografie mai degrabă interioară decât exterioară, care poate explica universul artistic și parcursul biografic. Opera literară a lui Valeriu Anania, din perspectiva celor două concepte avute în vedere, devine mai interesantă în primul rând din perspectiva volumului ***Memorii.*** Volumul este o radiografie subiectivă a parcursului existențial al omului Valeriu (Bartolomeu) Anania construit într-o cvasi-cronologie care face apel la numeroase amănunte de ordin biografic tocmai pentru a așeza într-o necesară ordine un document al existenței personale. Și totuși abordările naratologice sunt diferite. Textul se structurează pe confesiune cu impresia relatării detaliate a evenimentelor fiind prezente și abordările de tip jurnalistic. Discursul în totalitatea lui este centrat pe ideea configurării un Valeriu Anania aproape de ideal. Omul incisiv, integru, apt și dispus să sufere pentru un ideal național care de multe ori se confundă cu cel al idealului religios, autorul simte prigoana prin care trece în diferite etape drept un martiriu și chiar se întreabă dacă, odată pus în fața unui astfel de context ar putea să răspundă cu demnitate. Este de înțeles o astfel de atitudine mai ales în prima parte a Memoriilor când este relatată și perioada de tinerețe cu entuziasmul ei previzibil. Ispita idealizării propriei persoane însă nu dispare nici în celelalte pagini unde descoperim un Valeriu Anania posesor al tuturor răspunsurilor, deținător al tuturor strategiilor, în orice caz, omul aflat întotdeauna la locul potrivit și cu idei salutare în situații de criză. O lectură responsabilă invită la lungi momente de reflecție vizavi de credibilitatea detaliului și de aici de credibilitatea întregului. Cu atât mai mult cu cât avem de-a face cu un maestru al cuvântului pe care nu-l poți bănui de imprecizii. Demersul interpretării acestui volum este cu atât mai dificil cu cât el este neomogen. În mare parte cuprinde o „istorie personală" atent așezată în pagină într-o cronologie care trădează faptul că memoriile nu sunt produsul primului condei. Pe de altă parte volumul conține spre final portrete similare cu cele zugrăvite în ***Rotonda plopilor aprinși*** ceea ce stabilește o relație complementară între cele două texte ambele fiind rezultatul recuperării unor persoane și personalități care și-au lăsat amprenta asupra omului Valeriu Anania.

Cât din ***Memorii*** reprezintă un act deliberat îndreptat spre o imagine ideală a sinelui și cât este o anamneză cu sensul de recuperare pe cât se poate, obiectivă, a unui trecut sinuos, pe care, reluându-l prin lectură să-l poți judeca? Care este miza textului? Granița dintre ficțiune și nonficțiune în cele peste 600 de pagini ale acestei aventuri ar trebui să ne intereseze în măsura în care ea devine o zonă în care amnezia firească, la fel și cea conștientă coexistă cu anamneza.

Cuvântul înainte, o lapidară punere în context a operei, este menit să orienteze eventualul cititor care se aventurează și el într-un joc al memoriilor. El este conștient de

notorietatea scrierilor sale, cu atât mai mult cu cât statura sa scriitoricească este/va fi dublată de una eclesială. Opera autobiografică are așa cum am spus, un minim de orientare așezat în Cuvântul înainte undemărturisirea este clară: „Nu am ținut niciodată un jurnal." Dar nu este singurul memorialist care mărturisește acest lucru. O face Paul Valery în *Ego, Cahiers, I*[6],: „Nu țin și n-am ținut niciodată un jurnal al zilelor mele, eu notez ideile mele. Ce-mi poate spune biografia mea?! Și ce-mi spun zilele care se duc?!". Tot astfel și Roland Barthes își începe „scurtele lui reflecții", *Deliberation* cu următoarea frază: „ N-am ținut niciodată un jurnal sau, mai degrabă, n-am știut niciodată dacă trebuie să țin unul. Câteodată încep să scriu, și apoi, foarte repede, abandonez – și totuși, mai târziu reîncep."[7] Nevoia de a nota evenimentele memorate și de a le lega într-un sens care să reprezinte apoi o minimă biografie este, se pare, o tentație care se manifestă la foarte mulți dintre scriitorii care au nevoie într-un fel sau altul de o dedublare în spațiul literar. Ceea ce ar însemna că, aici, materialul narativ nu a fost scris în proximitatea desfășurării evenimentelor, ci ulterior, uneori la distanțe enorme de timp dacă luăm în calcul fragilitatea memoriei în raport cu detaliul. Tocmai acest lucru ne atrage atenția! Că cele aproximativ 700 de pagini de memorii abundă în detalii că și când textul ar fi fost redactat într-o ordine temporală de invidiat. Autorul cunoaște această inadvertență între propria mărturisire și conținut și, în consecință, simte nevoia unei explicații: „Le-am scris în grabă, cu ochii pe calendar, fără meșteșug și fără pretenții, căutând să le țin amintirilor o curgere în timpul lor, care totuși suferă de unele aproximații."[8] Aceste „aproximații" constituie, după părerea noastră, corespondentul detaliilor care au rolul și meritul de a lega structura de rezistență a unei biografii impresionante. Însă prezența lor pune sub semnul întrebării, în mod logic, credibilitatea discursului autobiografic. Miza ***Memoriilor*** este una a reconfigurării unei realități sau cititorul/cercetătorul trebuie să facă eforturi considerabile să recupereze datele realității dintr-o istorie a „sufletului meu"[9]? Pactul pe care-l propune Valeriu Anania este clar: ***Memoriile*** sunt și trebuie să fie, pe lângă mărturia unei lumi, o mărturie a sufletului. Așadar recuperarea unui timp, al unei lumi se realizează, în acest caz printr-o anamneză personală. Fuga de amnezie sub orice formă s-ar instala aceasta devine o miză importantă. Anania însă nu este interesat atât de o rescriere a istoriei pe care a trăit-o cât, mai ales, de felul în care a trăit-o și înțeles-o personal și de modul în care a reacționat la agresivitatea acesteia.

Firește intenția nedeclarată mereu, dar intrinsecă a oricărui demers autobiografic este aceea de a mărturisi adevărul despre parcursul vieții celui care scrie. Valoarea de adevăr se subînțelege în acest caz deoarece spre deosebire de opera de ficțiune, textul autobiografic trebuie să ilustreze tocmai un adevăr ca rezultat al rememorării. Efortul anamnetic are ca rezultat o recompunere a realității și nu realitatea în sine, obiectivă. Pe de altă parte valoarea de adevăr nu mai poate fi privită în mod obiectiv, adevărul devine convingere, parte a experienței personale, deoarece fiecare persoană are o reprezentare singulară a realității. În ***Memorii*** are loc tocmai această mutație de la Adevăr la adevăr personal, experimentat. În această lumină trebuie citit și înțeles volumul. Relația anamneză, ca recuperare dureroasă și costisitoare a propriului eu – amnezie, ca refuz continuu de a accepta agresiunea și teribilul realității poate da răspuns unor critici în care este reliefată intenția autorului de a-și idealiza,

[6] Paul Valery, *Ego Cahiers, I,* Editions Gallimard, 1973, p. 213-214, apud Eugen Simion, *Ficțiunea Jurnalului intim – Există o poetică a jurnalului?*, Ediția a II-a revizuită și adăugită, Editura Virtual, 2010, p. 13;
[7] 1979, *Tel Quel,* eseu reprodus în *Le bruissement de la langue,* Editions du Seuil, sept. 1984, apud Eugen Simion, *Ficțiunea Jurnalului intim – Există o poetică a jurnalului?,* Ediția a II-a revizuită și adăugită, Editura Virtual, 2010, p. 16;
[8] Valeriu Anania, *op. cit*, p. 15;
[9] idem, p. 16;

cosmetiza propria imagine în fața cititorului. Crearea unei istorii personale, la frontiera dintre obiectiv și subiectiv, devine expresia încercărilor de căutare a sinelui prin anamneză – un exercițiu al scrierii despre sine este un exercițiu de înțelegere a vieții sale pe care scriitorul și-l asumă, oferind un sens propriului traseu existențial. Volumul devine un mozaic al diferitelor momente mai mult sau mai puțin importante care capătă o sens doar în măsura în care este privit detașat, „de sus" sau în măsura în care încearcă să comunice mai mult autentic decât literar.

Anania nu scrie pentru „scrisul în sine" ci pentru a ieși din sine prin confesiune. Genul autobiografic în care se înscrie acest volum este departe de a fi încadrabil în genul de scriitură pe care francezii îl numesc „écriture du soi". Din această perspectivă volumul de memorii poate fi considerat un volum autobiografic. Din definiția lui Philippe Lejeune asupra autobiografiei ca „povestire retrospectivă în proză pe care o persoană reală o face despre propria existență, atunci când pune accent pe viața sa individuală, îndeosebi pe „istoria personalității sale"[10], rezultă că textul autobiografic se scrie printr-un efort anamnetic continuu prin care se reface o imagine a trecutului cu referire la contextul în care acestea sunt scrise și desigur cu instrumentele specifice limbajului. Deși această definiție fundamentează scrierea autobiografică pe bazele unui sistem referențial real, recognoscibil și stabil lingvistic, ea introduce și o coordonată esențială autobiografiei și anume componenta originalității, a elementului personal. În același timp textul intră în relație cu cititorul pe care-l angrenează într-un univers fascinant în care nu istoria concretă îi suscită interesul cât mai ales o istorie personală care poate intra în relație directă cu lectorul: „O autobiografie nu este doar un text istoric în care autorul se angajează să spună adevărul prin opoziție cu ficțiunea, sau în care autorul nu face nici un angajament, ci îi propune cititorului să-l facă să creadă și îl antrenează într-un joc savuros sau fascinant. O autobiografie, în contrast cu ficțiunea, dar și cu biografia sau istoria este un text relațional: autorul cere ceva cititorului și îi propune ceva."[11]

Într-un articol despre autobiografie, Eugen Simion[12] observa interesul pe care îl suscită autobiografia, motivând acest fapt prin referire la două aspecte: existența unui filon autobiografic în orice operă fictivă sau nonfictivă și statutul de „celulă germinativă" care circulă și se combină în memorii, în jurnalul intim, în eseul biografic – adică în mai toate tipurile de scriitură confesivă. Privind din acest punct de vedere este cert că această „celulă germinativă" care se concretizează în ***Memorii*** poate fi identificată în aproape toată opera epică de ficțiune a scriitorului. Nuclee importante de biografie sunt integrate în structura narativă a colecției de povestiri ***Amintirile peregrinului apter*** sau a romanului ***Străinii din Kipukua.***

Privitor la problema memoriei Valeriu Anania încearcă și un alt exercițiu în procesul de anamneză: iertarea/ nevoia de iertare. În această aventură a memoriei personale în care se amestecă propriile reflecții cu amintirea altor persoane autorul își ferește condeiul de izbucniri sau acuze. Când o face, din goana condeiului, își fundamentează judecățile. Global însă ***Memoriile*** păstrează calmul memoriei. Nu este vorba de o iertare în sensul cel mai comod al cuvântului și nici măcar în cel biblic. Dar poate fi vorba de iertarea în sensul în care o definea Paul Ricoeur în epilogul cărții sale ***Memoria, istoria, uitarea*** pe care o explică într-un dialog cu Sorin Antohi: „which is to say that the book takes the perspective of an appeased memory. This is the word that I would like to associate with forgiveness. The appeased

[10]Philippe Lejeune, *Pactul autobiografic*, traducere de Irina Margareta Nistor, București, Ed. Univers Enciclopedic, 2000, p.12;
[11]Philippe Lejeune, *Pour l'autobiographie, propos recueillis par Michel Delon*, în Magazine littéraire (Les écritures du Moi: de l'autobiographie a l'autofiction), nr. 409, mai, 2002, p. 14;
[12]Eugen Simion, *Autobiografia,* în Caiete critice, nr. 1–2 (243–244), 2008, p. 18;

memory does not seek to forget the evil suffered or committed. It seeks rather to speak of it without anger. I am thinking of the saying: Sine ira nec studio, which comes from Tacitus's Annals. Thus, without anger nor prejudice. So, why do I say that there was a moment in my discussion of memory that announced, in a way, the matter of forgiveness? These are my reflections on the recognition of the remembered past: At this point, I speak of the "small miracle of recognition." And I was interested in this without knowing that there was going to be a follow-up in the chapter on forgiveness."[13]

Un moment important în biografia scriitorului este acela când, lipsit de orice posibilitate de a scrie, reține în memorie versuri pe care apoi reușește, în pofida rigorilor închisorii, să le scrie în dublu exemplar pe hârtie. Amnezia artistică este refuzată categoric printr-o anamneză continuă. Fixarea în scris nu reprezintă decât o formă finală a acestui travaliu. Este, poate cel mai important experiment intelectual pe care și-l asumă scriitorul, acela de a scrie „în memorie" sute și mii de versuri, de a le repeta cu stăruință, până când toate acestea au construit un veritabil și convingător univers artistic. este vorba de cele două opere literare care au fost născute în universul interior, „pe creier" și apoi pe hârtie: „M'a întărit Dumnezeu și am lucrat cu mare îndărătnicie zi de zi și noapte de noapte, alcătuind și lepădând mii și mii de versuri, repetând la infinit forma definitivă și recapitulând – o săptămână din cele patru ale lunii – tot ce lucrasem până atunci […] Lucrasem și înmagazinasem în memorie peste zece mii de versuri – teatru și poezie - repetarea îmi solicita mai mult timp, solidaritatea memoriei îmi era deseori amenințată de subnutriție și boală".[14]

Perpetua anamneză, înțeleasă aici ca o rememorare continuă, o recuperare permanentă a propriilor gânduri intră într-o legătură firească cu efortul detașării de o realitate insuportabilă care amenința integritatea fizică a autorului. O anamneză cu miză artistică ce favorizează o amnezie contextuală, sinonimă cu supraviețuirea: „Munca aceasta – și mai ales conștiința creației – mi-au menținut, de-a lungul acelor ani, un echilibru moral de care mulți nu se bucurau. Acest univers interior al meu m'a făcut să îndur cu numai jumătate de suferință toate privațiunile și promiscuitatea vieții de pușcărie."[15] Șansa transcrierii operelor ***Meșterul Manole*** și ***Steaua Zimbrului*** vine în mod neașteptat în aceeași pușcărie care a și generat acest timp de experiment forțat. Amnezia se manifestă în textul pe care-l avem în vedere mai degrabă prin omisiune. Fie nu sunt important anumite detalii, fie ele sunt lăsate cu bună știință într-o anumită umbră a mărturisirilor personale sub veșmântul „grabei" sau al neputinței de a cuprinde totul în scris.

În ***Memorii*** și ***Rotonda plopilor aprinși,*** scriitorul încearcă o dublă ipostază: de memorialist, autobiograf, și în același timp un atent portretist al unor personalități pe care le-a cunoscut îndeaproape. În acest context Valeriu Anania își schițează autobiografia din perspectiva memoriei mai mult sau mai puțin recente, inserând și numeroase puncte de reper pentru creionarea biografiei personalităților vremii. Figura proeminentă a Memoriilor este,

[13]*Memory, History, Forgiveness:* A Dialogue Between Paul Ricoeur and Sorin Antohi, http://www.janushead.org/8-1/ricoeur.pdf , consultat în data de 1 septembrie, 2017; (ceea ce înseamnă că această carte are perspectiva unei memorii atenuate. Acesta este cuvântul pe care aș vrea să-l asociez cu iertarea. Memoria relaxată nu încearcă să uite răul suferit sau comis. Încearcă să vorbească mai degrabă fără furie. Mă gândesc la mesajul: *Sine ira nec studio*, care vine din Analele lui Tacitus. Astfel, fără furie și fără prejudecăți. Deci, de ce spun că a existat un moment în discuția mea despre memorie care a anunțat, într-un fel, problema iertării? Acestea sunt reflecțiile mele asupra recunoașterii trecutului amintit: în acest moment vorbesc despre „micul miracol al recunoașterii. Și m-am interesat de acest lucru fără să știu că va fi o continuare în capitolul despre iertare.")
[14]Valeriu Anania, *op.cit.,* p. 330;
[15] idem, p. 331;

fără îndoială, patriarhul Justinian, care beneficiază aici de o paletă largă de mărturii menite să concureze cu o imagine cvasi-negativă a prelatului care a condus Biserica Ortodoxă Română în vremuri cât de poate tulburi și de discutabile. Evoluția relațiilor dintre patriarhul atât de contestat la început și călugărul Bartolomeu este de departe spectaculoasă. Stilul în care este zugrăvită imaginea celui pe care-l cunoscuse anterior întâlnirii providențiale de la mănăstirea Bistrița, pe holurile unei instituții unde-i ceruse ajutorul și unde fusese refuzat franc, creionează un portret care transgresează granițele unei descrieri obiective, căpătând dimensiunea unei mărturii afective. Din perspectiva memoriei afective chipul patriarhului Justinian devine o imagine-model de om și călugăr. Detaliile disponibile în text pot beneficia de credibilitate atâta timp cât cititorul este dispus să le accepte ca fiind reale. În retorica confesiunii pot fi ridicate numeroase semne de întrebare cu privire, nu la autenticitatea mărturisirilor, ci la intenția cu care acestea au fost lansate. Credibilitatea lor poate fi susținută și de simplul fapt că, în alte ocazii, scriitorul nu se sfiește să se poziționeze diferit față de ceilalți doi succesori ai lui Justinian pe care îi portretizează din aceeași perspectivă a unei subiectivități temperate, uneori nuanțată.

Spre deosebire de volumul de ***Memorii***,complex prin însăși dimensiunea sa și prin varietatea narativă pe care o întâlnim, în ***Rotonda plopilor aprinși*** stilul este mult mai echilibrat, ordonat și concentrat pe dezvăluirea, pas cu pas a portretelor unor oameni mai mult sau mai puțin providențiali pe care Valeriu (Bartolomeu) Anania i-a întâlnit. Volumul se citește pe nerăsuflate nu numai pentru frumusețea și arta stilului descriptiv, ci și pentru subiectele supuse portretizării: Tudor Arghezi, Anton Holban, Ion Luca, Gala Galaction, Lucian Blaga, Victor Papilian și Marin Preda. Nume care nu mai au nevoie de nicio prezentare pentru un cititor familiarizat cu intelectualitatea vremii. Fiecare pagină dezvăluie în tușe atent măsurate câte o trăsătură, frumusețe sau neputință a omului surprins. Stăpânind excepțional arta expunerii subiective și afective, Valeriu Anania lasă să zboare dintre paginile cărții, ilustrate literare cu oameni a căror biografie afectivă este în mod fericit completată. Cu alte cuvinte „mărturisirile dobândesc prin scris o nouă dimensiune, non-ficțiunea fiind transformată în produs al imaginației. Banalitățile și spectaculosul existenței consemnate capătă o nouă șansă sau o altă aură, o semnificație care poate releva indirect o calitate literară. Cosmetizarea faptelor nu înseamnă doar regândirea autenticității. Expresivitatea limbajului dezvăluie și ea ambiția de a face din niște experiențe de viață, într-o anumită măsură, literatură."[16] În această lumină ***Rotonda*** devine o veritabilă spirală a prieteniei, a apropierii, a singurătății cumpănite, a bunului simț și duioșiei. În fiecare medalion literar găsim în egală măsură apelul la aceste trăsături.

Ceea ce le ridică valoarea literară este faptul că depășesc prin limbaj și tehnică narativă o evocare previzibilă și idealistă. Imaginea lui Tudor Arghezi este creionată cu sfiala discipolului care nu a pregetat să-și „cântărească" talentul literar strecurându-i „Meșterului" câteva dintre creațiile sale în versuri. Confirmarea o va primi după câteva săptămâni prin mărturisirea: „Îți mulțumesc, părinte Anania!" de vreme ce Arghezi îl aprecia nu numai ca om al lui Dumnezeu, dar și ca viitor scriitor. Din confesiunea autorului, în vara aceluiași an, 1950, va începe să scrie poemul dramatic ***Miorița*** care va și primi o neașteptată *Predoslovie* ca o reconfirmare a valorii celui care se contura din ce în ce mai mult, scriitorul Valeriu Anania. Dincolo de evocările din care transpar numeroase momente de profundă afecțiune și care zugrăvesc un Arghezi sensibil și profund, sunt zugrăvite și momente în care spiritul mucalit arghezian se manifestă în toată „seriozitatea" lui. Două exemple menite să surprindă

[16] Cristina Stan, Sunt autobiografiile literatură?, în https://hyperliteratura.ro/sunt-autobiografiile-literatura/ , consultat în data de 21 martie 2018;

ambele aspecte sunt îndestulătoare. Pe Arghezi profund uman și sensibil, îl găsim zugrăvit într-o relatare despre reîntoarcerea, după ani, la mănăstirea Cernica, acolo unde retrăind anii de călugărie și, poate regretele ascunse ale neputinței umane, „și-a prins capul în palme, și a început a plânge cu adevărat, abandonându-se într-o cascadă de sughițuri."[17] Ipostaza care dădea farmec omului Arghezi este, fără îndoială, cea în care „estetica urâtului" devenea și o formă de manifestare personală. Întâlnirea cu marele Arghezi este trecută prin filtrul rememorării unui episod în care un gazetar dornic să-l vadă cu ochii lui pe marele Ibsen îl găsește pe (supra)omul „mâncând liniștit crenvurști și bând bere…"[18] Vocea pițigăiată „sfădindu-se cu niște oameni"[19] nu se dezice: „Iartă-mă, părinte, sunt niște măgari din mahalaua mea, pe care-i tocmesc cinstit să-mi sape la vie. Ei bine, toată ziua se duc la gard să se… de trei ori pe ceas, iar seara pretind polul întreg. Fir-ar ai dracului…Apoi cu un surâs diafan: Poftiți, vă rog, în casă!"[20]

Aceeași „Doamna Memorie"[21] după expresia lui Eugen Simion, îl determină pe Valeriu Anania să-i dedice câteva pagini, ca o dedicație, lui Gala Galaction, cel ce l-a purtat pe Paul din Tars în sufletul lui ca pe o obsesie. Poate că nu succintele informații biografice despre Gala Galaction vor fi reținute de cititor, cât intensul moment din final când „încercând să murmur versuri din Eminescu…în podul palmei mele a tresărit, pentru o secundă, degetul său mijlociu…"[22]

Anton Holban este o altă figură evocată prin labirintul memoriei de scriitor. Reținem portretul profesorului model de care-l lega mai ales mai ales „amintirile scriitorului care mijea în mine."[23] Imaginea lui Holban impresionează prin câteva trăsături pe care Anania are grijă să le puncteze: statura intelectuală deosebită comparabilă cu cea a lui Eugen Ionescu, familiaritatea pe care o arăta elevilor și mai ales deschiderea pe care o manifestase față în față cu pasiunea pentru literatură a unui școlar. Sfârșitul lui Holban, terifiant prin detalii va naște o altă invitație la…literatură: romanul *Craniu în flăcări* care va muri după prima jumătate de pagină.

Ample pagini de memorie afectivă îi sunt dedicate lui Victor Papilian, medicul care-l primește pentru prima dată pe tânărul Valeriu Anania recitându-i versurile dintr-o poezie publicată în *Gândirea.* De reamintit că scriitorul se afla într-un amplu proces de recuperare a încrederii în oameni după ce trăise „iadul – dostoievskian – al durerii de a nu mai putea iubi", în urma unor denunțuri împotriva sa făcute chiar de oameni pe care îi iubise. Gândul de a deveni medic îl adusese în fața lui Victor Papilian cu care va avea îndelungi conversații pe teme literare, dar și medicale. Nu lipsesc desigur din firele nuanțate ale memoriei afective nici evocările comice, cum este cel modalităților de copiere la examenele medicale, nici întâlnirile providențiale pe care le are la Societatea Scriitorilor din Ardeal condusă de Papilian.

O evocare interesantă este cea care îl are în centru pe Marin Preda, editorul „volumașului" de versuri, din 1971, *Geneze*. Ceea ce este caracteristic evocărilor din acest volum constă în pentru toți scriitorii evocați este elementul surprinzător, de noutate, aparent banal, dar care, cu o infuzie bine dozată de umor, reușește să definească întocmai spiritul

[17] Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinși. De dincolo de ape,* cu o prefață de Dan C. Mihăilescu, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 56;
[18] idem, p. 28;
[19] ibidem;
[20] ibidem;
[21] Eugen Simion, http://revistacultura.ro/cultura.php?articol=2667 , consultat în data de 30 martie 2018;
[22] Valeriu Anania, *Rotonda…,* p. 86;
[23] idem, p.97;

fiecărui „aprins" evocat. Marin Preda va rămâne în memoria cititorului mai ales prin evocarea conflictului dintre propriul fiu, Nicușor și un copilul negru. Umorul e irezistibil: pe de o parte vocabularul tipic moromețian face deliciul lecturii, pe de altă parte comportamentul intempestiv al lui Preda, dominat de aburii alcoolului care sfârșește prin a da dreptate celui care și-a apărat limba cu pumnii: „-Auzi, domnule, să râză el de limba omului…"[24]

Singurii care ies din această atmosferă în care umorul dispare ca un semn de respect și ca o formă de solemnitate față de statura oamenilor evocați sunt filosoful Lucian Blaga și poetul ascet Vasile Voiculescu. Evocarea lui Lucian Blaga, mult cumpănită, după mărturisirea autorului nu este o expresie a unei prietenii foarte apropiate. Alege însă să nu-l excludă din acest cerc al prietenilor „apropiați" tocmai pentru că el avea pentru filosoful român o profundă admirație. Pentru că încercase aventura Mioriței în opera sa dramatică, Anania este felicitat de Blaga precizând că și el se gândise la o transpunere dramatică „Dar vezi mie *Mioriţa* mi s-a părut întotdeauna o idee circulară, așa, ca roțile de foc ale lui Iezechiel… Se tot învârtea și nu știam de unde s-o apuc…"[25]. Iar Constantin Noica comentează, ca o fericită prelungire a spuselor lui Blaga: „Toată lumea cunoaște *Mioriţa*, numai Blaga a înțeles *mioriticul*."[26] Poate că dorul lui Blaga, statuat la nivel de concept în filosofia lui, vibra cu intensitatea dorului lui Valeriu Anania. Vasile Voiculescu este zugrăvit cu sentimentul că se zugrăvește un sfânt pe peretele unei biserici. El se furișează în sufletul autorului cu aceeași discreție si simplitatea cu care trăia și cu care scria. Pauperitatea cotidiană menită să-i îngrijoreze pe cei apropiați o trăia cu asumarea conștientă a unui călugăr isihast pentru care mântuirea sufletului e tot ceea ce mai poate aștepta. Poetul *Poemelor cu îngeri* îi oferă scriitorului privilegiul de a asista la o nebănuită înălțime duhovnicească pe care doctorul Voiculescu o trăia cu dezinvoltura omului îndumnezeit. Opera pare să fie desprinsă din aceleași tainice fresce în care s-a retras. Nevoia lui Valeriu Anania de a-și umplu singurătatea cu lumina prietenilor, venită din „aprinderea" iubirii are își găsește explicația și în considerațiile lui Constantin Noica despre tânărul egiptean antic care, trecând toate treptele inițierii, ridică ultimul văl și se vedea îndărătul lui pe sine, omul cel tânăr. Nu senzațiile, nu lucrurile, nu legile intelectului pot umple vidul vieții. Vidul vieții îl umple doar Viața."[27] În această paradigmă pentru Valeriu Anania Viața erau prietenii.

Un dor limpezit dintr-o singurătate mereu adăpată din izvoarele prieteniei, un dor care rezonează în prieteni cu care se poartă controversa, duelul intelectual și spiritul de corectitudine. Autorul Rotondei mărturisea despre singurătate ca pretext pentru prietenie sau despre cum prieteniile pot deveni bucuria singurătății: „Când singurătatea e permanentă, prin vocație sau disciplină, ea poate trăi bucuria de a vedea comunicarea devenind comuniune. E ceea ce se întâmplă, cred, în cartea mea de amintiri literare, unde eroii, autorul și cititorii alcătuiesc o obște"[28]

În volumul *Dragostea și vântul,* Aurel Sasu relatează o emoționantă întâlnire între Valeriu Anania și Geo Bogza, în parc, pe o bancă, în Cișmigiu. După plecarea lui Valeriu Anania, Geo Bogza stă în picioare multă vreme, „înalt și drept ca un paznic de far." Rămăsese ridicat „în semn de omagiu adus depărtării celuilalt"[29] . Se poate spune că întregul

[24] Valeriu Anania, *Rotonda…,* p.193;
[25] idem. p. 146;
[26] Constantin Noica, *Eseuri de Duminică,* Editura Humanitas, București, 2013, p. 86;
[27] Constantin Noica, *Povestiri despre om,* Editura Humanitas, București, 2013, p. 166;
[28] Ioan Pintea, *Însoțiri în turnul Babel*, Editura Omiscop, Craiova, 1996, p. 188.
[29] Aurel Sasu, *Dragostea și vântul, Glose la memoriile lui Valeriu Anania,* Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2011, p. 162;

volum al Rotondei este o ridicare în poziție de drepți, un omagiu adus depărtării celorlalți. Depărtare și, în același timp, eternă apropiere.[30]

Valeriu (Bartolomeu) Anania a fost omul și scriitorul care, străbătând un drum sinuos, anume făcut pentru sufletele tari, a devenit o emblemă a unei generații, o figură contestată și admirată în egală măsură, un mitropolit cărturar care continuă și întregește seria mitropoliților cărturari din vechime sau mai recenți și de asemenea un nume de referință în cercul marilor nume ale României secolului XX. Poate că e momentul ca, prin contribuții serioase în acest segment, opera integrală a scriitorului Valeriu (Bartolomeu) Anania să fie evaluată în mod obiectiv nu numai prin raportare la valorile deja stabilite ale literaturii, ci și prin raportare la contextul cultural, social și politic în care acestea au fost scrise și (ne)publicate.

BIBLIOGRAPHY

- *The Orthodox Bible,* Editura Institutului Biblic si de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București;
- Anania, Valeriu, *Memoires*, Editura Polirom Iași, 2011;
- Anania, Valeriu, *Rotonda of the burning poplars. From the foam of the sea*, *Preface by* Dan C. Mihăilescu, Editura Polirom, 2009;
- Lejeune, Philippe *The autobiographical pact*, translated by Irina Margareta Nistor, București, Ed. Univers Enciclopedic, 2000;
- Noica, Constantin, *Sunday essays*, Editura Humanitas, București, 2011 ;
- Noica, Constantin, *Tales about the human after a book by Hegel,* with a foreword by Sorin Lavric, Editura Humanitas, 2009 ;
- Pintea, Ioan, *Accompaniaments in the Tower of Babel ,* Editura Omniscop, Craiova, 1996;
- Pologea, Doina, *A window to the sacred*, Preface by Dorin Ștefănescu, Editura Limes/Renașterea, 2018;
- Sasu, Aurel, *The love and wind. Glosses at Valeriu Anania's Memoires*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2011;
- Simion, Eugen, *Fiction of personal diary. Is there a diary poetics?,* Ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Virtual, 2010;

Articles

- Lejeune, Philippe, *Pour l'autobiographie, propos recueillis par Michel Delon*, in Magazine littéraire (Les écritures du Moi: de l'autobiographie a l'autofiction), nr. 409, mai, 2002, p. 14;
- *Memory, History, Forgiveness:* A Dialogue Between Paul Ricoeur and Sorin Antohi, http://www.janushead.org/8-1/ricoeur.pdf , consultat în data de 1 septembrie, 2017;
- Pologea, Doina, *Valeriu Anania or the nuances of the fantastic arisen from myths*, în volumul Conferinței Internaționale „Literature, Discourse and Multicultural Dialogue", ediția a II-a (LDMD 2), editat de Iulian Boldea și colectiv, Universitatea „Petru Maior", Târgu-Mureș, 4-5 decembrie 2014;
- https://yussufkhalid.wordpress.com/2010/01/25/autobiografia-si-autofictiunea-contract-de-lectura-si-modalitate-textuala/ , consultat în data 21 martie 2018;
- Stan, Cristina, https://hyperliteratura.ro/sunt-autobiografiile-literatura/ , consultat în data de 21 martie 2018 ;
- Eugen Simion, *Autobiography*, în Caiete critice, nr. 1–2 (243–244), 2008,

[30] Doina, Pologea, O fereastră spre sacru, Introducere în opera lui Bartolomeu Valeriu Anania, Editura Limes/Renașterea, 2018, p. 140;

- Simion, Eugen, http://revistacultura.ro/cultura.php?articol=2667 , http://revistacultura.ro/cultura.php?articol=2694 , http://revistacultura.ro/cultura.php?articol=2721 consultate în data de 30 martie 2018 ;
- Vrabie, Diana, *Paradigms of the autobiographical discourse*, http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A747/pdf , consultat în data de 3 aprilie ;

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

CONTEMPORARY EPISTEMOLOGY AND FEMINIST IDEOLOGY

Corina Daniela Popoviciu

Phd Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia

Abstract: Mary B. Hesse, professor of philosophy at Cambridge University, felt that it was inappropriate to speak of a "female epistemology" because that would be a contradiction in terms. From a logical and scientific point of view, the analysis of epistemology shows that the development of this domain did not depend on a particular class or subclass of people and that it does not take account of gender, age or nationality. Epistemology is a human science that only takes into account the cultural changes that have taken place over time in our society, and although after the nineteenth century the culture of patriarchal societies has officially opened to acknowledge women's contribution to science, further, epistemology retains a neutral character of development in terms of gender differences.

Keywords:epistemology, feminist ideology, the Galileo-Newtonian system, science, social discrimination

Mary B. Hesse (15 October 1924 - 2 October 2016), professor of philosophy at Cambridge University, felt that it was inappropriate to speak of a "female epistemology" because that would be a contradiction in terms. From a logical and scientific point of view, the analysis of epistemology shows that the development of this domain did not depend on a particular class or subclass of people and that it does not take account of gender, age or nationality. Epistemology is a human science that only takes into account the cultural changes that have taken place over time in our society, and although after the nineteenth century the culture of patriarchal societies has officially opened to acknowledge women's contribution to science, further, epistemology retains a neutral character of development in terms of gender differences. That being said, Mary B. Hesse does not deny that the integration of large-scale women in the sciences has had a major impact on the development of science in general. In this sense, thanks to their contribution, even epistemology has gained because it has succeeded in adopting new linguistic evaluation structures that help us better understand the world we live in. He argues that not everything can be contained within the limits of language and that science still needs to evolve beyond the words that make it understandable, "feminine" point of view, incorporating some flexibility in the rigid logic of departmental sciences and research from the laboratories. "Feminine criticism is not directed against the ontological hypothesis of the existence of structures and laws, but against the belief that the world can be fully known and exposed precisely in language (...) Researching the history of science and the way in which scientific theories are formed in the last half of the twentieth century, many epistemological directions have noted that science is self-developed, but it does not escape from social, economic or cultural influences, that although many tend to objectively, many scientific statements remain partly true. "This view is constructive because it forces science to self-assess the boundaries and always be vigilant by looking at a conclusion at least twice before declaring the truth. Mary B. Hesse also supported three other key arguments to highlight the importance of feminism in the world's sciences (including epistemology), but the question remains the same: to what extent can a feminist epistemology actually be spoken of?

The first argument is based on past investigations; the situation, often highlighted, of the very limited participation of women in scientific research has emerged. Yet, from an epistemologicalpoint of view, it can be seen that women up to the middle of the twentieth century preferred careers especially in the life sciences and social sciences, and less in mathematics, physics, logics and philosophy. "This first argument is not entirely true. Although it is true that in the 11th and 19th centuries women were excluded from the academic sphere and rejected from university studies, they have always been part of cultural life and scientific research within patriarchal societies, while still since ancient times women have been admitted in the fields of medical science, natural philosophy and mathematics. The study of natural philosophy was also open to women in Ancient Greece, and women were still well-regarded in medicine.

In Ancient Egypt we can give Merit-Ptah (the oldest known woman in this field), and in Greece we can remember Agamede and Agnodike (4th century AD, Agnodike practiced law in Athens). In the field of natural philosophy, in Greece there were Aglaonike (able to predict the eclipses), Theano (female physician and mathematician) who studied at the Crotona school under the direction of Pythagoras, along with several women, and let us not forget by Hypathia of Alexandria, who was the first mathematician, philosopher and Greek astronomer who lived in Roman Egypt. Other women, at that time, were also renowned for their knowledge in the fields of chemistry and alchemy, a clear example being Maria Prophetissima who wrote alchemy treatises ever since the first century in Christ's time and which is said to be he was the professor of the Democrat philosopher with whom he had met in Egypt. In the Middle Ages again, educated women were especially present in monasteries and nunnery groups where they were allowed to read and write, but also to be part of scholarly research when the opportunity arose. Maria Theresa and benedictine abbess Hildegard von Bingen who studied philosophy, botany, natural history and medicine are just two of many famous examples. In the 11th century, although most universities opposed the emancipation of women, in Italy at the University of Bologna they were accepted to take part in lectures and conferences. In that century in Italy, women were even allowed to hold medical offices; the female doctor Trotula di Ruggiero was one of the examples. She taught in this context a group of women who were known as "ladies of Salerno" and wrote treatises on obstetrics and gynecology. Apart from her, another famous case at that time was Dorotea Bucca (she held a title at the University of Bologna for 40 years in 1390), and despite all the prejudices and social discrimination that occurred, have maintained over the centuries against women, many names of women have been noted in the fields of science despite all the obstacles: Abella, Jacobina Felicia, Alessandra Giliani, Rebecca de Guarna, Margarita, Mercuriade (Constance Calenda, Calrice di Durisio (15th century), Constanza, Maria Incarnata and Thomasia de Mattio. Later, the scientist and Italian woman Laura Bassi will also be one of the most illustrious 18th century intellectuals. The examples can continue indefinitely because there have always been women who have been in the field of science for many centuries, and in this sense, it would probably be incorrect to support Mary B. Hesse's point of view that says that women did not have an authentic scientific interest in the idea that they preferred human sciences more than the real ones of mathematics, physics and logic. This view is false according to history that shows us that women have a real scientific interest in all fields of science; (1885-1847), Clara Schumann (1819-1896), Ethel Smyth (1858-1944), Rebecca Clarke 1886-1979) being just a few of hundreds of examples.

Women have participated in this way over time in all scientific fields while making their contribution in the most meaningful way possible. Let's say that they were not affirmed until the nineteenth century, it would be not only a social error but also an injustice because it

would mean victimizing them. They were indeed oppressed and limited, but they were not stopped from striving against the sexist and biased trends of the collective mentality dominated by the patriarchal supremacy. They have always been present in the intellectual sphere, and if only now we attribute a special merit, this is because only a part of the sexist culture in the patriarchate's estate has succumbed to its abusive power. "Explaining in terms of Mircea Florian's conception, we believe that the phenomenon of recessivity is manifested here, women playing the role of" outsiders "that assail the academic philosophical community. There is also a predominant tendency towards affirmation of marginalized oppressed classes or groups. Women who present their fruit of philosophical research are considered victims of ideological prejudices, justifying their determination to build a "female epistemology." Contrary to what is stated in this paragraph, suppose that we can speak of feminist elements in the field of epistemology, in instead of "victimization" that women would propose to overcome by their contribution in this area, it would be best to talk about the "glorification" of the feminine sex that they managed to establish as a result of their effort to balance the balance of power in society through all the contributions they have ever shown. The second argument Mary B. Hesse says that women have managed to impose a "feminist viewpoint" that has led to some reforms in scientific institutes, magazines, and universities. In this sense, the phrase "feminist point of view" is very likely to betray sex masculinity of men to women because when women express their views, they do not necessarily do so to combat the predetermined order of a mentality masculine or "androcentric" style of argumentation. Moreover, this "feminist viewpoint" could betray equally well a masculine sexism of women towards men, hostility and sexual discrimination. The formulation itself has nothing wrong but the implications it supports are not positive anyway in terms of its association with any field of science.

In the third argument, Mary B. Hesse, with some reproach, mentions that women have not made the necessary contribution to creating an alternative successor science that should best represent the contribution of the entire female species in the fields of science as they have made men over time creating modern "Galileo-Newtonian" science.

The Galileo-Newtonian system first helped to form modern astronomy and laid the foundations for modern science. Galileo, who taught at the mathematics department in Pisa, studied the movement and founded a study of the dynamics. His contributions led to the development of a theory of gravity and movement that contradicted Aristotle. When he studied the Moon with the help of a personal telescope, he noticed Aristotle, who claimed that the surface of the moon was right-as the moon had a rough and rough surface. At the same time, he managed to determine the height of the mountains by calculating the length of their shadows with the help of geometry, and also managed to detect the moon borrowing from the light reflected by Terra. Another discovery he made showed how Jupiter has four satellites that rotate around the planet, always moving its position just as the moon rotates around the Earth. He identified the phases of Venus, saying that they were the same as those of the moon, and thus imposed the heliocentric model of the solar system. Detected the sunspots, determined that the Milky Way galaxy is a conglomerate of stars and managed to locate many stars that are invisible to the naked eye. Experimenting the movement, when he let two objects fall at the same time, he saw that once they were moved, those objects remained motionless without the need for another force (inertia) and then created three fundamental laws of motion: 1. any material object retains its state of inertia in a straight line of motion if it does not act upon it with an external force; 2. the acceleration of an object is directly proportional to the net force applied to that obiect, takes place in the direction of the net force and is inversely proportional to the weight of the object; 3. At any time when an

object exerts a force on another object, the second object upon which it was acted will exercise an equal and opposite force on the first object. He has also advanced the principle of relativity: "the laws of physics are the same in any system of uniform rectilinear motion, no matter its speed or direction. So, there is no absolute movement or absolute rest. "All these laws will later lead to the creation of the laws of motion designed by Isaac Newton. Starting from the model of Galileo's laws, Newton will introduce some new concepts and will be able to revolutionize the whole of science. One of Newton's laws was formulated in relation to gravity: "In 1590 Galileo Galilei demonstrated that objects with different weights fall on Earth with the same acceleration.

Less than a century later, in 1666, Isaac Newton analyzed the movements of several cosmic objects and formulated the law of universal gravitation: each body in the Universe exerts a force of attraction (gravity) on all other bodies, which vary according to the masses bodies and dysfunction between them. This law applies today. "Thanks to these two geniuses, the sciences of mechanics, physics, mathematics, and astronomy could progress to the point where the universe became less scary and more fascinating than ever. Between the 18th and 19th centuries, extraordinary scientific revolutions took place, but not all can be attributed to men. If we look closely, we will see countless women who have been active in the sciences during this prolific period for humanity, and it would not be right to say that women have gained recognition and have been widely accepted socially because science has evolved both so long it was finally needed for more work. "This vision disappears in the twentieth century; now the scientist becomes the man who devotes most of his scientific activity; "Perspiration" takes the place of revelation, the scientist being urged to be concerned about what can be derived from his work. That is why the time separating a laboratory breakthrough from its technical and social application is considerably shorter because the means available to the scientist for his work have multiplied according to the hopes governments and enterprises put in the results of scientific research. Thus, working teams are being set up, requiring an increasing number of technical and administrative staff: laborers, assistants, engineers, etc. This is how the first way of penetrating women into the scientific research activity is realized."

First of all, if we assert that only now, with the development of technology and the demands of science, women have been able to enter the social sphere for work, research and academic activity at large scale, that would mean ignoring centuries in which women have contributed to the development of science just outside the field of officially recognized cadres. What is to be admired about women as a minority in their power to gain public recognition over time is that they have always been involved in the development of science and as passionate as men in what is their affirmation in this plan. They have even contributed from the sphere of anonymity or incognito sphere to the cultural and intellectual progress of society and have never considered themselves intellectually inferior.

Everything that science means today also carries the seal or imprint of the women of antiquity, from the classical age, from the Middle Ages, to the Renaissance until today.

We can not talk about an "epistemology with profoundly feminist echoes" when women are the ones who inspired the geniuses and who were themselves geniuses for so many centuries. Moreover, the implementation of a succession science is irrelevant.

In a patriarchal society in which most of the male geniuses are obviously mentioned and promoted, the contributions and merits of women as exceptional scientists will always fall second, yet this does not diminish their importance, and in no case do they underestimate the value. Why? For the simple fact that women have been dared to assert themselves regardless of the prohibitions that limited their knowledge. They have found ways to make

them indispensable. Science did not "make room" on the world research platform, but it finally recognized that it was needed, and if this was not seen before, it is only because the chauvinist mentality feared them as rival and did not want competition on the intellectual level. After all, it is quite difficult when men confront each other for the reputation of the Nobel Prize. Imagine what it would have been if she had studied with peer women. Now the problem remains the same. Competition is the same gift nowadays, only profit matters. Men have chosen to cooperate with women and to study and research together officially because only so everyone will have more to gain. Today's science means money, fame, power, gain, all things that people who are thirsty for power can profit. Science-based businesses are also very profitable.

Now women are no longer a danger, everyone can enjoy the same honor as long as it brings the most satisfying profit.

BIBLIOGRAPHY

1. Ideologia feministă și epistemologia contemporană; Acad. prof. univ. dr. Teodor Dima; *Universitatea I. Cuza, Iași, pg. 2;*
2. Benhabib, Seyla, 1996, *Critique, Norm and Utopia*, New York: Columbia University Press;
3. Code, Loraine (ed), 2000, *Encyclopedia of Feminist Theories*, London: Routledge;
4. Frazer, Elisabeth, 1998, „Feminist Political Theory", în *Contemporary Feminist Theories*, Jackson, Stevi and Jackie Jones (ed), Edinburgh University Press;
5. Miroiu, Mihaela, 1999, *Societatea Retro*, București: Ed.Trei;
6. A. J. Ayer, *The Problem of Knowledge*, ediţia a doua, Penguin Books, 1956;
7. R. M. Chisholm, *Theory of Knowledge*, ediţia a doua, 1977
8. J. Monod, *Hazard şi necesitate*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1991, pp. 140-152 şi A. Einstein, *Principiile cercetării*, în A. Einstein, *Cum văd eu lumea,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 1993;
9. Mihaela Miroiu, *Drumul către autonomie. Teorii politice feministe*, ed. Polirom, 2004;
10. Mihaela Miroiu, *Gândul umbrei. Abordări feministe în filosofia contemporană*, 1995;
11. Vladimir Pasti, *Ultima inegalitate. Relațiile de gen în România*, ed. Polirom, 2003;
12. https://en.wikipedia.org/wiki/Women_in_science;
https://www1.agerpres.ro/flux-documentare/2015/06/10/stiinta-legile-lui-galileo-galilei;
https://paginadeastronomie.wordpress.com/2011/08/21/legea-gravitatiei-a-lui-newton/.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

PERSPECTIVES OF CROSSING IN THE SHORT-STORIES OF MIRCEA NEDELCIU

Florina Cotoară (Moldovan)
PhD Student

Abstract:The short story of the author knows a variety of travel and traveler hypostases in daily newspapers, confirming Nedelciu's inclination to capture human becoming in the context of the fulminant transformations of the present.
If in classical literature journeys were necessary to produce the initiation of the central character in Nedelciu's postmodern texts, they departed from their original function, becoming only the defense mechanism against the oppressive communist ideology and opposed to the movement of any kind, either cognitive, perceptual or proper.
The traveler from the industrialized and uniformized world of the communist regime is no longer allowed to initiate by following a chosen road, so he becomes just a passenger who chaoticly runs on predetermined routes in the attempt, each time failed, to find himself and to find the meaning of existence.

Keywords: travel, postmodernism, crossing, identity, crisis

Călătoria este o temă frecventă în literaturii lumii, iar analogia metaforică între călătorie ș literatură este un aspect general care captează atenția iubitorului de frumos atunci când reflectă asupra acestei teme. La prima vedere călătoria se bazează pe opoziția între cel care pornește în călătorie și trăiește aventura și cel care stă confortabil cu cartea în mână, citind, lectorul sau creând, scriitorul. Se poate spune că atât călătorul, cât și cititorul, creatorul, părăsesc lumea reală pentru a explora universuri noi, reale sau fictive.

Volumele de proză scurtă ale lui Mircea Nedelciu, surprind tema călătoriei, care fie este fixată încă din titlu, fie se deduce implicit din acesta. Obsesia autorului pentru o perpetuă căutare, pentru aflarea unui adevăr spiritual situat deasupra simplei parcurgeri a unor spații ține de odiseea interioară specifică omului în căutarea propriului destin. Drumurile parcurse de personajele sale au trasate în linii invizibile direcțiile supradimensionate ale unor călătorii interioare. În textele sale pare a fi important scopul călătorului și structura sa caracterială. Așa cum observa și Sanda Cordoș, în prefața unui studiu dedicat spațiului în proza scurtă a lui Mircea Nedelciu, autorul se înscrie într-o tendință a curentului literar care acordă o atenție specială acestui reper important al narativității: „ Proza postmodernă nu mai are drept principu călăuzitor cronologia și derularea succesivă a evenimentelor, ci recurge la o relatare simultană, care impune ideea de prevalență a spațialității. Spre deosebire de proza modernă care acorda un mare interes timpului(Woolf, Joyce, Broch) în postmodernism accentul cade mai degrabă pe spațiu”.[1]

Proza scurtă a lui Nedelciu surprinde călătoria dintre granițele țării, în perioada comunistă, un spațiu limitat și închis. Asumarea spațiului de către călător implică necesitatea căutării de sens și semnificație în acel parcurs. Turistul apare fie ca persoană în căutarea

[1] Ionuț Miloi, *Geografii semnificative. Spațiul în proza scurtă a lui Mircea Nedelciu*, prefață de Sanda Cordoș, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2011, p.14.

aventurii, fie ca beneficiar al tratamentelor băilor termale, acesta este superficial, fiind ironizat adeseori de naratorul-personaj. „Pe lângă element constitutiv al cronotopului, spațiul în proza lui Nedelciu joacă și rolul de punere în mișcare a diegesisului. Prin preluarea unui loc comun, cum e motivul drumului și al călătoriei, fără însă a-l discuta explicit, autorul îl plasează aproape în toate prozele sale ca suport al desfășurării subiectului. Călătoria, sau în sensul ei mai larg, mișcarea este o supratemă care unește majoritatea prozelor nedelciene."[2]

Dacă în literatura cu influențe de bildungsroman, călătoriile erau necesare pentru producerea inițierii personajului central, în textele lui Nedelciu, acestea s-au îndepărtat de funcția originală, devenind doar mecanismul de apărare împotriva ideologiei comuniste opresive și opuse mișcării de orice fel, fie ea cognitivă, percepțională sau propriu-zisă.

„ Spațiul evidențiat de această mișcare a personajelor este unul dominat de parțialitate și fragmentarism. Neputând fi cuprins dintr-o singură privire, asemenea teritoriilor de pe hartă, spațiul prozelor nedelciene se construiește din bucăți, din *câmpurile* înregistrate de privirea personajelor. Trebuie precizat faptul că un rol important în (re)construcția spațiului îi revine cititorului care, asemenea spectatorului de teatru, trebuie să imagineze întreg spațiul înconjurător, nu doar cel prezentat pe scenă, din care nu i se revelă decât un cadru."[3]

Tzvetan Todorov inventariază zece tipuri de călători în funcție de raportul identitate/alteritate: asimilatorul, profitorul, turistul, impresionistul, asimilatul, exotul, exilatul, alegoristul, deziluzionatul și filosoful.

În zorii umanității scopul călătoriei era de cele mai multe ori concretizat în dorința de cunoaștere, în dorința de aventură, în literatura postmodernă scopul călătoriei, atunci când există un scop, este dorința de evadare dintr-un spațiu opresiv, sufocant, iar în subsidiar de propria viață devenită insuportabilă. Marii eroi ai literaturii pleacă de obicei dintr-un spațiu securiant, paradisiac, dintr-o nevoie de a cunoaște tainele universului, de a împlini un destin, rămânând cu nostalgia casei natale, pe când personajele literaturii postmoderne văd soluția plecării ca unică tentativă de recuperare a echilibrului interior foarte fragil.

Atunci când criticul își propune să înțeleagă meandrele unui text literar, am convingerea că ar trebui să plece de la intenția cu care autorul își așterne pe foaie percepțiile și gândurile despre lume. În cazul consacratului prozator, Mircea Nedelciu, literatura se constituie într-o formă de exprimare, poate în singura formă de comunicare autentică cu ceilalți, după cum el însuși mărturisește într-un interviu. Nevoia de comunicare vine dintr-o nevoie de descifrare a toposului locuit și a locuitorilor care împărtășesc același spațiu al călătoriei-viața. Necesitatea transformării percepției auctoriale, derivă din rapiditatea transformărilor sociale care supun literatura actuală la o scriere și rescriere continuă. „Accelerarea ritmului transformărilor din actualitatea noastră este ceea ce face ca experimentalismul literaturii să fie astăzi mai evident. Pentru mine, fiecare carte este doar un fragment de dialog cu lumea"[4].

Proza scurtă a autorului cunoaște o varietate de ipostaze ale călătoriei și călătorului, în mundanul cotidian, adeverind, astfel, inclinația lui Nedelciu înspre surprinderea devenirii umane în contextul transformărilor fulminanate ale prezentului.

Textele, care scapă de sub determinarea rigidă a speciilor, deoarece: „O asemenea atitudine auctorială aduce toate prozele lui Nedelciu&comp., scurte ori lungi, de la *schițe* la

[2] Ionuț Miloi, *Geografii semnificative. Spațiul în proza scurtă a lui Mircea Nedelciu*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2011, p.73.
[3] *Ibidem*, pp.74-75.
[4] Dialog cu prozatorul Mircea Nedelciu, interviu de Valeriu Bârgău, în Tribuna, Cluj, anul XXXI, nr. 5(1571), 29 ianuarie, 1987, p.5.

romane, la același numitor comun care este conceptul de text, fără alte categorisiri în termenii tipologiei tradiționale a speciilor narative".[5]

Călătoria fără scop, sau a călători pentru a-ți tăbăci pielea tălpilor - Excursie la câmp

Proza surprinde în mod degajat, aparent superficial, călătoria fără scop,prin câmpuri neprielnice, cu lanuri căzute de rapiță, prin mirișteși bălți: „ De fapt scopul nostru era chiar acesta: să ne tăbăcim pielea tălpilor. Nu știu dacă mai aveam și altul. "[6] În plan secund, însă se observă un nivel semnificațional de profunzime, întreruperea rețelei de drumuri mari, semnificative, cu scop, sugerează lipsa de comunicare, scindarea eului în țăndări este reluată la nivelul toposului în secționarea rețelei de drumuri. Lipsa coerenței drumurilor, substituie, lipsa comunicării umane, fapt intuit și de personajele nedelciene din *Excursie la câmp*: „Mergem ore-n șir prin mirișteVorbele noastre sunt răvășite de vânt și risipite fără rost. Nimeni în afară de noi nu le poate auzi în câmpul ăsta larg care seamănă cu un pustiu ai cărui predicatori suntem. " "[7] Pustiul oferă imaginea noii lumi care deși ar trebui să fie ușor de parcurs, traseul fiind „ la vale", devine inaccesibilă pasului călătorului, lipsindu-i atât scopul, cât și determinarea de a ajunge la o altă destinație, călătoria se transformă, astfel în rătăcire fără sens și fără utilitate. Finalul operei este semnificativ în această direcție: „ acum aș vrea totuși să dorm, să dorm"[8], oferind soluția pasivității, singura găsită de autorul obosit să mai caute metode de salvare.

Traversarea câmpului poate fi citită ca o metaforă a vieții, vulnerabilitatea venită din încăpățânarea de a călători desculți, într-un mediu total neprielnic unor noi orășeni, traduce sensibilitatea oamenilor care și-au pierdut rădăcinile, rupându-se de mediul natal al satului, indivizii s-au dezis de propria lor identitate, singura care putea da coerență drumului. Străbaterea pustiului în linie dreaptă: „ ne propusesem încă de la început, să trecem prin orice fără să ocolim nimic"[9] amintește de simbolistica drumului drept, fără compromisuri, al marilor eroi, însă în acest caz este vorba despre o propunere gratuită, fără miză reală, așadar o parodiere a călătoriei cu scop nobil.

Din dialogul naratorului-personaj cu Pictoru, reiese principala problemă a lumii străbătute: „ Poate toți suferim de asta. Și știi de ce? Pentru că îmbogățindu-ne, nu devenim mai bogați, ci mai scindați și, nemaiputând stăpâni multitudinea de țăndări în care ne-am scindat, nu mai tronăm peste ele, ci alergăm amețind de la una la alta și astfel acestea ne subjugă. Și poate de aceea căile de comunicare între noi sunt rupte. Pentru că eu, adresându-mă ție nu știu în care colț al scindatei tale personalități să te caut, iar tu nu știi la rându-ți din care colț al scindatei mele personalități să aștepți să vină o replică. "[10]

Obsesia camerelor murdare vine să completeze tabloul dezintegrării unei lumi de tranziție: „ Camera era foarte murdară și dezordonată. Unica fereastră foare mică și mult înfundată în perete , era aproape în întregime astupată de cărți. Pervazul lat al acestei ferestruici era singurul loc din camera aia unde cărțile puteau fi așezate ca într-un raft. (...) În ferestruică rămânea ca din întâmplare, nu din intenția cuiva, un loc de o palmă prin care putea pătrunde lumina soarelui. Era spre asfințit, probabil singurul moment al zilei în care soarele bătea în ferestruica aia mică, ascunsă, pe care, privind dinafară, n-ai fi reușit niciodată s-o

[5] Mircea Nedelciu, *Opere 1. Aventuri într-o curte interioară; Efectul de ecou controlat*, vol 1, Seria„Opere",Ediție îngrijită și prefațată de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2014, p.21.
[6] Mircea Nedelciu, *Opere 1. Aventuri într-o curte interioară; Efectul de ecou controlat*, vol 1, Seria„Opere",Ediție îngrijită și prefațată de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2014,p. 141.
[7] *Ibidem*, p.143.
[8] *Ibidem*, p.144.
[9] Mircea Nedelciu, *Opere 1. Aventuri într-o curte interioară; Efectul de ecou controlat*, vol 1, Seria„Opere",Ediție îngrijită și prefațată de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2014,p.142.
[10] *Ibidem*, p.143.

descoperi. ”[11] Camera murdară simbolizează pervertirea sufletească a personajului postmodern, care nu mai are claritate în vederea sa, ferestruica aproape acoperită de cărți sugerează îngustarea perspectivei de înțelegere a exteriorului, se observă faptul că ceea ce opturează vederea este tocmai ceea ce ar trebui să o deschidă, cărțile. ,, V-ați întors apoi în oraș pe zeci de șosele asfaltate . Orașul v-a intrat în sânge. (La aceste cuvinte, văd curgând prin venele noastre mansarde mici prăfuite, scări înguste și întortocheate, lăzi de gunoi urât mirositoare.) V-ați urcat în mansarda murdară,ați băut un milion de cafele și ați continuat-o așa o mie de ani. ”[12]

Meandrele crizei identitare-Călătorie în vederea negației

Metaforă a unei vieți trăite în impostură, în falsitate. Destinul personajului principal a fost dramatic schimbat în momentul în care se presupune că fără dorința sa a fost adoptat de unchiul său de la oraș pentru a i se asigura un viitor strălucit, avându-se în vedere calitățile sale, preocuparea pentru lectură și studiu. Din acel moment își construiește imaginea unui tânăr superior, comparându-se adeseori cu aroganță, cu varietăți ale lui, prietenii care au rămas la țară și nu au avut oportunitățile lui. Deși aparent foarte fericită, viața sa devine un șir de călătorii fără țintă, mai ales din momentul în care reușește să-și obțină negația, anularea postului de profesor pentru care se pregătise atâția ani. Gara devine de multe ori substitutul casei , el nedorind să se întoarcă într-un loc al durerii și al spațiului necunoscut ca și cămin.

Călătoria ratată-Marie France în Piața Libertații

Venită cu scopul de a fotografia monumente istorice pentru o publicație franceză, naratorul-personaj surprinde superficialitatea și dezinteresul față de celelalte aspecte ale călătoriei, cum ar fi cunoașterea atmosferei sociale în sistemul comunist. Captarea câtorva imagini simbolizează incapacitatea personajului străin de a surprinde viața în dinamica ei, imobilitatea imaginilor sugerând lipsa de deschidere și incapacitatea de a trece de suprafața locului vizitat. Această călătorie este de scurtă durată, fiind fixată așa doar pentru a-i permite fotografei să-și împlinească scopul bine delimitat.,,Revine cu ultimele două poze încă umede. Le pune lângă celelalte, se așază și ea, își aprinde țigară și-și contemplă rezultatele muncii. Pare foarte mulțumită. Mâine se va întoarce la ea în țară. ”[13]

După clasificarea lui Tzvetan Todorov, personajul fotoreporteriței se încadrează în tipologia turistului: ,, Turistul este un vizitator grăbit care preferă monumentele și nu ființele omenești. Este grăbit nu numai pentru că omul modern este așa în general, ci și pentru că vizita face parte din vacanța sa și nu din viața sa profesională; deplasările sale în străinătate sunt incluse în concediul său plătit. Rapiditatea călătoriei este deja un motiv al preferinței sale pentru inanimat în raport cu animatul: cunoașterea obiceiurilor omenești, spunea Chateaubriand cere timp. Dar există un alt motiv pentru această opțiune:absența întâlnirilor cu subiecți diferiți este mult mai odihnitoare, pentru că nu pune niciodată în discuție identitatea noastră;(...) Turistul caută să acumuleze în călătorie cât mai multe monumente posibile;iată de ce el privilegiază imaginea față de limbaj, aparatul de fotografiat fiind instrumentul său emblematic, cel care îi va permite să obiectiveze și să eternizeze colecția sa de monumente. ”[14]

Deși ghidul încearcă să-i afle părerea despre țara vizitată conștientizează că este inutil și este dezamăgit de faptul că percepția care se formează asupra țării noastre este una falsă, realizată prin intermediul reporterilor și al turiștilor străini care doar survolează teritoriul țării

[11] *Ibidem*, p.136.
[12] *Ibidem*, p.144.
[13] *Ibidem,* p. 176.
[14] Tzvetan Todorov, *Noi și ceilalți, Despre diversitate*, traducere de Alex Vlad, colecția,, Texte de frontieră 29”, Editura Institutul European, Iași, 1999, p. 466.

și nu se obosesc să le înțeleagă profunzimea, cultura și suferințele. În acest sens titlul este ales în mod ironic, ,,Piața Libertății": ,, Prin intermediul obiectivului manevrat de ea, în schimb, sutele de mii de cititori ai revistei au posibilitatea să cunoască lumea. O lume de statui, catedrale, castele medievale și costume folclorice, bineînțeles. În lume, de fapt, nici nu există altceva demn de văzut. "[15] ,,Piața Libertății" devine în acest context un nume parodic, traducând, în fapt, o falsă libertate, deoarece realitatea românească este decupată de obiectivul rapid al aparatului de fotografiat, fără a mai fi interogată, cum ar fi fost firesc, din partea unui reporter autentic. În plan secund, textul semnalează și o formă de manipulare a maselor de oameni cărora li se captează atenția prin lucruri îndepărtate de realitățile dureroase ale prezentului comunist, monumentele fotografiate fiind reprezentative pentru trecutul țării.

O traversare

Aceeași temă a migrării de la sat la oraș, din *O călătorie în vederea negației* este reiterată și în textul *O traversare*. Numele operei pare a fi simbolic pentru o întreagă generație care a simțit influențele acestui curent. Mirajul orașului care aduce îmbogățirea și succesul i-a determinat pe mulți dintre tinerii locuitori ai satelor să se rupă de vatra natală, această rupere realizându-se nu doar la nivel spațial, cât mai ales la nivel mental și identitar. Se observă așadar o trecere de la puritatea spațiilor înspre aglutiarea acestora în toposuri hibride, cu contururi nedefinite, după cum constata și Ion Bogdan Lefter:,, Noul topos e unul hibrid, care amestecă extremele-ruralul și urbanul- într-o unitate încă neadecvată, în care procesul lent al asimilării e abia în curs".[16] După tipologia lui Tzvetan Todorov, observăm că este pus în lumină, în acest text, portretul *asimilatorului*.

Povestea aparent anodină a personajului B.G. este luată ca pretext pentru prezentarea unei situații de fapt din perioada regimului comunist: ,, A traversat, a intrat în clădirea autogării, a trecut prin holul murdar, s-a salutat cu mai mulți tipi care călătoresc de obicei în aceeași direcție, a ieșit pe peron, a depistat repede autobusul, pe care scria București-Nana și a încercat să sesizeze un loc liber. Nu l-a văzut, s-a urcat totuși și a rămas agățat de bară, privind pe fereastră. "[17] Mutarea tinerilor din sat la oraș în scopul căutării unui trai mai bun pare a avea în aparență un scop nobil, însă, de fapt, această traversare reprezintă o forțare a destinului individual al tinerilor, care o dată cu toposul ocrotitor al vetrei natale, își pierd și identitatea și moralitatea, cufundându-se/afundându-se în masa anonimă de muncitori supuși în mod simbolic unei continue navete cu autobusele I.T.B., ei nemaigăsindu-și locul. Plecarea de la sat: ,, E deci șansa înțelegerii propriei condiții. Șansă prin excelență tragică, atâta timp cât înțelegerea propriei condiții presupune ca obligatorie părăsirea ei prealabilă. De aici sentimentul dezrădăcinării, al scindării personalității".[18]

Într-un bine argumentat studiu pe tema categoriei estetice a spațiului în proza scurtă a lui Mircea Nedelciu, autorul distinge între două funcționalități diferite ale spațiului rural, respectiv, urban; dacă primul ar constitui o formă de eliberare, realizată și prin ritmul lent care corespunde călătoriei, cel de-al doilea ar reprezenta un topos al închiderii și al alienării, accentuate și de ritmul, de această dată alert, al călătoriilor:,,Opoziția agora/sală de ședințe sugerează o altă diferență între cele două tipuri de spații, și anume conceperea ruralului în termeni de deschidere și de libertate, iar a urbanului sub formă de spațiu închis și claustrare.

[15] *Ibidem,*p.177.
[16] Ion Bogdan Lefter, *O oglindă purtată de-a lungul unui drum. Fotograme din postmodernitatea românească,* Editura Paralela 45, Pitești, 2010, p.302.
[17] Ibidem, p.164.
[18] Ion Bogdan Lefter, *O oglindă purtată de-a lungul unui drum. Fotograme din postmodernitatea românească,* Editura Paralela 45, Pitești, 2010, p.302.

Spațiile virane, libere și neîngrădite au o frecvență de apariție mai mare la Nedelciu decât cele închise, care sunt reprezentate de cele mai multe ori sub formă de camere mizerabile de internat școlar sau mansarde și poduri sordide".[19] Suntem de acord în privința predominanței acestei interpretări în textele nedelciene, însă acest aspect nu ar trebui generalizat, deoarece în anumite opere, cum ar fi *Călătorie în vederea negației,* situația este complet diferită, pentru ceilalți tineri rămași în toposul patriarhal, satul devine un spațiu al opresiunii și al izolării de modernitatea orașului.

Un alt semn al lipsei de speranță al acestei generații este constituit de privirea vidată, goală a acestora: ,,Ei tac și privesc în gol(înlăuntrul sau în afara autobuzului) "[20]. Motivul privirii este în strânsă legătură cu tema călătoriei, deoarece traseul călătorului se configurează prin intermediul privirii, însă în cazul în care aceasta este lipsită de traiectorie, suspendată în gol, călătoria nu va mai fi posibilă.

Printre mijloacele de transport cele mai uzitate pe drumurile nedelciene se numără *trenul* și *autobusul*, ambele, mijloace de transport în comun, în care individualitatea se pierde în colectivitate uniformizată; un atribut frecvent care caracterizează călătorii din operele autorului sunt pălăriile cenușii, lipsite de personalitate, sub care chiar și chipurile adesea cunoscute se deghizează sub masca anonimatului.,, Căci autobusul este vehiculul prin excelență care *traversează* mediile sociale în epocă, de regulă pe traseul oraș-sat (,,locuri ale entuziasmului", recte ale ideologiei heirupiste *vs* ,, locuri ale neîncrederii") și invers: ,, Dacă se spune despre camionul ‹‹ Steagul roșu›› că a avut un mare rol în construcția socialismului, tot astfel se poate spune și despre autobusul Tv(adică rata) că a participat intens, alături de jeepul GAZ, la răspândirea lui "[21]

Privirea goală care-i stăpânește pe tipii hibrizi, situați între cele două spații: satul și orașul, face trimitere la ideea vidului: ,, Este, după Novalis , calea care duce spre interior, calea vieții adevărate. Iar filozoful Jacques Maritain va preciza: spunând vid, abolire, negație, dezgolire desemnăm o realitate în acțiune, continuu și intens vitală, actuarea ultimă prin care și în care se consumă vidul... Este vorba de o energie, de un act imanent prin excelență...actul abolirii oricărui act. Este preludiul rodnic(act însoțit de o anume desfătare) a experienței sinelui(LGOL,167) ".[22]

Noaptea de inițiere erotică a tinerei naive venite de la sat, traduce în plan semnificațional o răsturnare a valorilor, G.B. are remușcări în momentul revelației adevăratei iubiri pe baza căreia fata i s-ar fi dăruit, pe când aceasta trece peste moment cu indiferență: ,,Rolul tău s-a terminat. Mulțumesc și la revedere! Dar G.B. este un tip matur. El nu este nici măcar uimit, el doar spune: *Hm!*, iar ochiul său alertat revine acum asupra bietului cuvânt etichetă: O TRAVERSARE și spune: *Hm!*. Da,da, chiar așa spune el,ochiul: *Hm,hm!*. Și se închide în afară, deschizându-se înlăuntru"[23]. Finalul textului surprinde nevoia de introspecție, de reflectare la degradarea rapidă a lumii, în încercarea de a-și găsi locul și rostul. O traversare este o parcurgere în grabă a drumului o vizită pasageră a unor locuri, care nu mai poate avea un scop măreț, ci doar unul de supraviețuire. Traversarea presupune ajungerea la un *dincolo de* aici, dacă în trecut se căuta un spațiu superior, în acest context al schimbului dintre sat-oraș, oraș-sat, se constată cu tristețe că trecerea graniței nu a constituit

[19] Ionuț Miloi, *Geografii semnificative. Spațiul în proza scurtă a lui Mircea Nedelciu*, Editura Limes,Cluj-Napoca, 2011, pp.41-42.
[20] *Ibidem*, p. 161.
[21] Adina Dinițoiu, *Proza lui Mircea Nedelciu. Puterile literaturii în fața politicului și a morții*, Editura Tracus Arte, București, 2011, p.225.
[22] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri, volumul3*, Editura Artemis, București, 1994, p.447.
[23] *Ibidem,* p.174.

și un salt valoric, ci doar o situare în celălalt spațiu, la fel de degradat ca și primul, sugestia finalului este aceea că în prezent, călătoriile autentice se pot realiza doar în interior.

Metafora *lumii în mișcare*, pe care o propune autorul în subsidiarul prozelor sale vine parcă dintr-o nevoie acută, fiziologică a autorului de a găsi un sens în lumea înghețată și limitativă a comunismului, călătorii parcurg adeseori drumuri doar pentru a se afla în mișcare, dând astfel impresia că schimbarea ar fi posibilă, că lumea nu a amorțit în totalitate, că mișcarea, fie ea și circulară, lipsită de sens oferă o alternativă mai suportabilă la agresiunea realului. „Privirea filmică a autorului urmărește o lume în mișcare, libertină și deschisă aventurii, cunoașterii, în care indivizii trăiesc un erotism înrudit cu concupiscența, iar libertinajul se cuibărește în promiscuitate. Aventura trece drept mare iubire, marea iubire se rezumă la o simplă experiență erotică. ”[24] Deși experiențele fundamentale ale existenței, precum iubirea, au decăzut din categoria miturilor revelatorii ale ființei, individul mai poate spera la un destin care scapă nivelării maselor prin politicile intruzive la adresa valorilor umanității.

Spațiul nedelcian nu mai este unul pur, se hibridizează, contrariile se aglutinează, într-un topos nou, lipsit parcă de formă și de fond, tăvălugul comunist nivelează formele naturale, acestea pierzându-și conturul, așa cum și personajul își pierde direcția de mers și identitatea.,, Noul topos e unul hibrid, care amestecă extremele-ruralul și urbanul- într-o unitate încă neadecvată, în care procesul lent al asimilării e abia în curs”.[25]

Strategiile narative, vin în completarea simbolisticii spațiului prin apelul la sinceritatea auctorială care bulversează cititorul, obligându-l să treacă la un nivel de percepție superior.,, Mimarea absenței documentării asupra evenimentelor narate, tocmai pentru a le reda în exactitatea lor și pentru a crea efectul de autenticitate realist, este o constantă a prozei lui Mircea Nedelciu, ea fiind redată în termeni similari și în proza scurtă *O traversare*: ‹‹ Dar probabil că tu nu știi în ce fel se construiește o instalație de canalizare într-un sat și nici eu, Mircea Nedelciu, cel din spatele paginii, cum s-ar spune, nu știu prea multe despre acest subiect››”[26].

Dacă în textele tradiționaliste autorii erau creatori de locuri, toposuri în care personajele își înrădăcinau adânc identitatea, în literatura modernă și postmodernă întâlnim spații, locuri degradate și desacralizate, imagini exterioare ale indivizilor lipsiți de repere și de direcție., „Spre deosebire de noțiunea abstractă pe care o implică spațiul, locul este mult mai concret, având o anumită situare, identitate, și o valoare aparte pe care cei care îl locuiesc i-o conferă. Un anumit spațiu devine loc în momentul în care individul îi asociază atribute precum stabilitate, familiaritate, și nu în ultimul rând siguranță și securitate”.[27]

Peregrinările personajelor între *spații* și *locuri* în textele lui Mircea Nedelciu stratifică nivelul de percepție al călătorului, care se modifică permanent, oscilând între tendința de înrădăcinare și de apartenență la un loc, simbolizare a expresiei „a sta locului” și tendința de părăsire a făgașului de repaus cu scopul de „a-ți găsi un loc al tău” : „dacă gândim spațiul ca fiind acela care permite mișcarea, atunci locul este momentul de pauză; fiecare pauză în mișcare face posibil ca o anumită locație să fie transformată în loc”[28].

[24] Valeria Bilț, *Mircea Nedelciu, Aventuri în curtea interioară a postmodernismului*, Editura Tipo Moldova, Iași, 2011, p.242.
[25] Ion Bogdan Lefter, *O oglindă purtată de-a lungul unui drum. Fotograme din postmodernitatea românească*, Editura Paralela 45, Pitești, 2010, p.302.
[26] Marian Victor Buciu, *Zece prozatori exemplari(perioada comunistă*), Editura Ideea Europeană, 2006, p.165.
[27] Ionuț Miloi, *Geografii semnificative. Spațiul în proza scurtă a lui Mircea Nedelciu*, Editura Limes,Cluj-Napoca, 2011, p.30.
[28]Apud. Ionuț Miloi, Yi-Fu Tuan-Space and Place: *The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003, p.6.

Oscilația zilnică între două locuri conturează în personajele lui Nedelciu un sentiment al confuziei și al crizei identitare, personajele ajung să-și uite în mod destul de suspect istoria, pentru a se putea integra într-un spațiu nou, care are doar în aparență atributele, unu topos de rang superior, barele reci ale autobuzului, camerele murdare și grotești, cârciumele sordide reprezentând semnele clare ale degradării acestor spații citadine. Observăm aici un puternic conflict între aparență și esență; toți acești navetiști, speră că trancenderea spațiului vetust al satului le va aduce confortul, bunăstarea și evoluția visate, în realitate se trezesc în fața unor realități de ordin inferior, pe care nici măcar nu îndrăznesc să o conteste, poate pentru a nu fi nevoiți să recunoască, faptul că decizia călătoriei definitive înspre mediul citadin, a fost greșită. Este surprinzător faptul că personajele nu reacționează în niciun fel la spațiile mizere pe care le întâlnesc, sugestia simbolică ar putea fi aceea că această tăcere era acea convenție tacită, impusă de regimul comunist, care interzicea orice afirmație care contravenea mirajului ideologic. „ Lipsindu-le multe din punctele de stabilitate care pentru generațiile trecute au contribuit la crearea unui sentiment solid al identității, aceste personaje ajung să-și reconstruiască un univers al lor chiar în spațiul mijloacelor de transport, fie să eșueze în această încercare , fiind cuprinși de un puternic sentiment al însingurării și alienării”.[29]

Omul supus presiunilor, descris în toate prozele nedelciene, nu mai poate accede la condiția călătorului liber, el devine doar un pasager programat, supus experimentelor sociale și travaliului existențial, iar omul lipsit de libertate este redus la nivelul subomului, o subspecie socială, costruită de regimul totalitar comunist.

BIBLIOGRAPHY

Bilț. Valeria, Mircea Nedelciu, *Aventuri în curtea interioară a postmodernismului*, Editura Tipo Moldova, Iași, 2011.
Buciu Marian Victor, *Zece prozatori exemplari (perioada comunistă*), Editura Ideea Europeană, 2006.
Dinițoiu Adina, *Proza lui Mircea Nedelciu. Puterile literaturii în fața politicului și a morții*, Editura Tracus Arte, București, 2011.
Lefter, Ion Bogdan, *O oglindă purtată de-a lungul unui drum. Fotograme din postmodernitatea românească,* Editura Paralela 45, Pitești, 2010.
Lefter, Ion Bogdan,*7 Postmoderni într-o carte: Nedelciu, Crăciun, Muler, Petculescu, Gogea, Danilov, Ghiu,* Editura Paralela 45, Pitești, 2010.
Miloi Ionuț , *Geografii semnificative. Spațiul în proza scurtă a lui Mircea Nedelciu*, Editura Limes,Cluj-Napoca, 2011.
Țeposu, Radu G., *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literarar nouă*, Editura Cartea Românească, București, 2006.
Nedelciu Mircea, *Proză scurtă*, - Aventuri într-o curte interioară, Efectul de ecou controlat, Amendament la instinctul proprietăţii, Şi ieri va fi o zi, prefaţa de Sanda Cordoş („Mircea Nedelciu şi proba clasicismului”),Editura Compania, București, 2003.
Todorov, Tvetan, *Noi și ceilalți,Despre diversitate*, traducere de Alex Vlad, colecția „ Texte de frontieră 29”, Editura Institutul european, Iași, 1999.
Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dicționar de simboluri, volumul3*, Editura Artemis, București, 1994.

[29] Ionuț Miloi, *Geografii semnificative. Spațiul în proza scurtă a lui Mircea Nedelciu*, Editura Limes,Cluj-Napoca, 2011, p. 35.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE RHIZOMATIC UNIVERSE AT MIRCEA NEDELCIU

Gabriela Anamaria Iepure (Gâlea)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract:Mircea Nedelciu is a representative of the 80th generation in Romanian literature who builds in his writing the image of a labyrinth postmodern space, a rhizomatic labyrinth in terms of Umberto Eco, inside of which the being lives in a permanent wandering, in a space „in-between", the existence being liminal. Characters lacking identity crosses places and non-places looking for the center of the world, unique and transcendental, impossible to reach in a pulverized geography where every place it's defined at the crossing of the possible paths and the man himself becomes a relationship node. The spatial imaginary could be represented by a geography of archipelago, the topos being put under the sign of ambivalence and the classic attempts to classify : urban/rural; closed/open, inside/outside lose their usefulness. The relation „person-place" could be observed by the perspective of reporting on liminal life experiences, a stillness in a stage of transition, conducted both in small spaces, usually alienating, and in unlimited spaces, promises of a freedom to which transcendence is denied.

Keywords: labyrinth, rhizomatic, liminal spatiality, person , home

Literatura optzecistă, în general, și a lui Mircea Nedelciu, în special, tinde spre o re-prezentare totalizatoare a Lumii, a realității societății contemporane. Este evident paradoxul pe care îl sesizăm aici, în sensul în care scrisul se definește printr-o multiplicare, o proliferare a planurilor narative și a procedeelor textuale pentru a oferi imaginea unei Lumi încremenite în constructul socialist dictatorial. Dacă ar fi să ne raportăm la raporturile din organizarea socială a realului și structurile narative care servește drept criteriu de clasificare în volumul lui Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, am putea observa similitudinile dintre cele două structuri, a Lumii și a Cărții. Structura arborescentă, puternic ierarhizată și organizată în funcție de un Centru al Puterii specifică societății românești a anilor 80, dictaturii, se regăsește și la nivelul construcției narative. Imaginea unui Centru al Puterii absolute se răsfrânge în Text prin imaginea unui Autor care coboară metaleptic în toposul ficțional afirmând fără încetare poziția sa totalitară atât în raport cu personajele, cât și cu succesiunea evenimențială sau cu Cititorul. Numeroase pasaje metatextuale din scrierile nedelciene teoretizează aceste raporturi pe care le organizează sub semnul manipulării. Consecințele sunt însă diferite. Dacă la nivelul societății dictatura se impune prin discurs unic, în spațiul ficțional asistăm la o multiplicare a discursului în sprijinul a ceea ce am amintit deja, antropogenia, intenția Autorului de a transforma Literatura într-un instrument care să permită rezistența la manipulare. Transformările care se produc la nivelul lumii ficționale sunt subsumate astfel dorinței de autenticitate afirmate, iar textualismul este instrumentul prin care se ajunge acolo.

Universul rizomatic este cel care se opune unui sistem arborescent, ierarhic cu centri de semnificație și subiectivitate, o imagine a Puterii absolute, a dictaturii. Descoperim un sistem acentrat, în care nu există tije sau canale preexistente, în care comunicarea se face între indivizi oarecare situați într-un anumit moment în relații de vecinătate. Este o lume în care ființa se definește printr-o stare într-un moment sau altul, indivizii sunt interșanjabili,

accentul se mută înspre operațiuni locale care se desfășoară independent de o instanță centrală. Dacă Occidentul este dominat de Arbore, iar ființa se definește neîncetat prin raportare la transcendență, Orientul este pus sub semnul rizomului și al imanenței, în timp ce America pare un spațiu situat între cele două figuri „rizom american: beatnik, underground, subterane, bande și gangs, creșteri laterale succesive în conexiune imediate cu un În-Afară."[1] Aceste determinări nu sunt fixe, osificate ci asistăm la o permanentă mutație între arborele-rădăcină și rizomul-canal, modele care nu se opun, ci acționează ca model și proces, ca structură și devenire „unul acționează ca model și ca un calc transcendent, chiar dacă își generează propriile fugi și scăpări, celălalt acționează ca un proces imanent ce răstoarnă modelul și schițează o hartă, chiar dacă își constituie propriile ierarhii, chiar dacă provoacă un canal despotic."[2]

Într-o asemenea realitate, definitorie este cartea-asamblaj în care dispare ruptura dintre „câmpul de realitate (lumea), un câmp de reprezentare(cartea) și un câmp de subiectivitate (autorul)"[3] pentru a pune în conexiune mulțimi privite din toate aceste perspective. Într-o istorie a lumii care se sustrage structurii coercitive a statului ca model al gândirii, cartea devine un canal al rizomului pentru întemeierea unei gândiri nomade care plasează ființa în spațiul „între lucruri" într-o mișcare transversală, perpetuă, în relație permanentă cu ceea ce o înconjoară. Într-o geografie a labirintului-rizom, amplasamentele se definesc prin excelență prin relațiile care se instituie între diferite insule/noduli/platouri, astfel încât putem vorbi despre permanenta oscilație între locuri antropologice și non-locuri. Orice topos poate fi în egală măsură loc/non-loc în sensul studiului lui Marc Auge[4] în sensul în care se transformă într-un limen, un prag, un spațiu intermediar între înăuntru și în afară.

O asemenea dimensiune liminală a spațiului poate fi descoperită în relația ființei cu casa sa, prin excelență spațiul intim, protector „casa natală a înscris în noi ierarhia diverselor forme de a locui. Suntem diagrama funcţiilor de a locui această casă anume şi toate celelalte case nu sunt decât nişte variaţii ale unei teme fundamentale."[5] Într-un univers citadin resimțit ca degradat, ființa descoperă alte dimensiuni ale acestui acasă, mărturisindu-și alienarea. Stranietatea ființei se dezvăluie fiind prin invadarea spațiului protector de către ființe imorale, fie prin plasarea în mansardă sau demisol, zone asociate de Bachelard cu manifestările patologice ale individului.

Alexandru Daldea, personajul principal din proza *Amendament la instinctul proprietății*, se înscrie în categoria orfanilor, „un neidentificat în sens moral" care rătăcește în căutarea unui sens al existenței. Fiul „doamnei D., poate și al profesorului-doctor-mare-chirurg-fost-director-în-alimnetația-publică", Alexandru este tatăl a trei copii, obligat să rămână în casa părinților pe care îi detestă din cauza refuzului de a se integra în dimensiunea socială a lumii părinților prin refuzul studiilor universitare. Opțiunea pentru joburi mărunte, pasagere și, deseori, ilegale îi permite evadarea din acest univers resimțit ca sufocant, dar îl împiedică, în egală măsură să își asume responsabilitatea în sânul familiei sale. Firele narative care se împletesc de-a lungul celor 5 secvențe delimitate grafic dezvăluie traversările succesive ale unor spații geografice și medii sociale în care individul nomad „se deteritorializează și se reteritorializează (...) fără a îmbrățișa vreodată un sistem normativ sau

[1] *Gilles Deleuze& Guattari, Capitalism și schizofrenie II. Mii de platouri.* Traducere de Bogdan Ghiu, Editura Art, București, 2013., p. 29
[2] *Ibidem*, p. 31
[3] *Ibidem*, p. 34
[4] Marc Auge, Non-place. I*ntroduction to an antropologhie of supermodernity*,transalte by John Hawe, Verso, London, New York, 1995
[5] Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, traducere de Irina Bădescu, Editura paralela 45, Pitești, 2003, p. 47

altul."[6] Incertitudinea ontologică este generată de cea a propriei origini – se pare că mama este o figură a adulterinei, deci e fiul vitreg al renumitului doctor-, iar îndepărtarea permanentă de normele sociale îi permite umplerea golurilor propriei existențe cu poveștile altora, așa cum mărturisește Autorul în finalul textului „Deci asta ești în cele din urmă; UN NEIDENTIFICAT. (...) Un neidentificat, deci al nimănui.(...) În lipsa unor povești personale, ești nevoit să te tot umpli cu poveștile altora. Romane de amor, schimbări de titluri de proprietate."[7]

Proprietate asupra ființei este marcată de proprietatea asupra locului matricial, acasă. Există în text două imagini antagonice ale acestui „acasă" definitoriu. Pe de o parte, este vorba despre apartamentul de 200 metri pătrați din București a părinților lui Alexandru D. resimțit ca un loc al degradării etice și identitare. Este locul în care personajul trăiește, încă din copilărie, relațiile de dușmănie față de frații săi, marcat de infidelitatea mamei și de incertitudinea propriei origini. Casa își pierde orice dimensiune a intimității în momentul în care marele doctor D. în disperarea de a-și recupera renumele, o populează cu ființe străine, oameni aduși de prin țară ca să facă curățenie prin casă, culcați pe jos prin diferite cotloane, plătiți pentru asta pentru ca în ziua următoare să joace rolul pacienților veniți cu noaptea-n cap.

O gospodărie resimțită ca loc semnificativ se dovedește a fi una țărănească, dintr-un sat din apropierea Huedinului. Este casa mamei unuia dintre colegii de școală ai lui Al. D, Bebe Pârvulescu. Personajul face parte din categoria inadaptaților, fiind orfan la momentul în care cei doi se întâlnesc. Aflat și el în căutarea identității, o va găsi pe mama sa și va accepta povestea care stă sub semnul senzaționalului, cu aluzii politice, și care justifica abandonul – într-o construcție de tip puzzle descoperim fragmente din epopeea identitară a lui Bebe, fără ca poveștile să fie încheiate; tatăl lui Bebe ar fi un ofițer care se ocupa de represiuni prin anii 50 pe care mama sa încearcă să îl caute la București, dar nu dă de urma lui, în timp ce tatăl vitreg, pe care îl va cunoaște mai târziu, e un bătrân scârbit de lume care suferise represiunea comunistă din anii 50, fiind patron de fabrică. Trei zile petrece Al. D alături de Bebe în satul natal al acestuia, descoperind bucuria și extazul muncii pământului, identificându-se cu ipostaza prietenului din copilărie, trăind prin intermediul lui experiența familiei. Dincolo de descrierea casei, a curții și a grădinii prin care locul este resimțit într-o armonie perfectă cu tot ceea ce îl înconjoară, experiența de viață – lucrează alături de Bebe agricultură pe spații mici- generează, pentru prima dată, o altă perspectivă asupra lumii „descoperind la rându-ți, cu o plăcere nedisimulată, tot felul de mișcări noi ale trupului, de legături cu lucrurile, cu lumea, tot felul de noutăți față de care trăiseși până atunci și avea în sfârșit dreptul să ai acces la ele."[8]

Episodul capătă conotații cathartice pentru ființa a cărei identitate fluidă se construiește permanent în raportul stabilit cu cei din jur, dar care refuză să își dezvăluie interioritatea. Plânsul pe înfundate, mărturie a unui adevărat cutremur emoțional provocat de descoperirea unei dimensiuni etice a lumii, este surprins din perspectiva exterioară a Naratorului „Eu nu-mi pot explica de ce ai plâns atunci, de ce te-ai gândit la Ionuț și la Cornelia (fiul și soția sa, s.n.) la tine însuți și la ce ți s-ar întâmpla dacă afacerile tale cu Great

[6] Adina Dinițoiu, *Mircea Nedelciu, Puterile literaturii în fața politicului și a morții*, Editura Tracus Arte, București, 2011,p.286
[7] Mircea Nedelciu, *Opere II. Amendament la instinctul proprietății. Și ieri va fi o zi.* Povestea poveștilor gen. 80, ediție îngrijită și prefațată de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2015 p. 115
[8] *Ibidem*, p 102

Bibi și cu ceilalți ar fi descoperite (...) și dacă tu ai fi arestat. Nu-mi pot explica nici de ce ți s-a făcut dintr-o dată milă de tine (...).”[9]

O experiență de viață ratată trăiește Claudia, personajul feminin din proza *O traversare*. Tânăra decide să vină la „Bucale” pentru a scăpa din micul oraș de provincie unde trebuie să lucreze ca muncitoare la o fabrică de covoare și îl caută pe bărbatul pe care îl cunoscuse la mare, la hotelul unde lucra vara ca recepționeră. Ceea ce pentru fată are dimensiunea unei inițieri erotice, este pentru bărbat prelungirea unui joc început în spațiul ludic al litoralului. Inițierea erotică, experiență liminală în viața femeii, își pierde orice dimensiune ritualică fiind consumată într-un loc insalubru, **camera de demisol** al prietenului Nae D. „camera din str. Armata Roșie, unde pereții sunt plini de fotografii porno din reviste italienești, cărți, coji de pâine și sticle goale sunt aruncate pe podeaua nemăturată de luni de zile, mirosuri dintre cele mai ciudate apasă umila ta respirație”[10] Descrierea continuă din perspectiva unui tu al dedublării narative, privire surprinde amestecul eterogen de obiecte, hiperrealismul creează senzația de apăsare. De altfel, întreg textul mărturisește senzații ale personajelor, perspectiva narativă alunecă dinspre subiectivitatea persoanei I a lui G.B. spre o pseudo obiectivizare a persoanelor a II-a, marcă a alterității sau chiar a III-a.

Dimensiunea extraordinară a experienței erotice este anulată de atitudinea bărbatului care o constată brusc dimineața și se dovedește insensibil la sentimentele fetei, plecând grăbit spre serviciu. Nici Claudia nu își analizează sentimentele, dar senzația de claustrare și tragismul sunt amplificate prin imaginile pe care aceasta le descoperă în cărțile și fotografiile din jurul ei, o adevărată construcție „mise en abime”. Claudia răsfoiește un album cu fotografii ale unor curți interioare „este curtea interioară a unui spital sau unui oficiu”, limitarea spațială generând-o pe cea existențială și fotografiile dintr-o carte de război, „scrisă întâmplător de o femeie” în care regăsește imaginea morții. Gestul din final prin care îi lasă un bilet lui G.B. „rolul tău s-a încheiat” poate sugera intrarea într-o nouă etapă a vieții.

Prezentul, incert, este marcat doar de lumina asfințitului care pătrunde prin fereastra mică a **mansardei** pentru cele trei personaje din *Excursie la câmp*- naratorul, Pictorul și Americanu care se află în mansarda mică și murdară. Trăind într-un oraș care se pare că „le-a intrat în sânge” cu „mansarde mici prăfuite, scări înguste și întortocheate, lăzi de gunoi urât mirositoare”[11]. Privirea surprinde haosul și mizeria „*Ce m-a șocat foarte puternic, încă din momentul în care am intrat, au fost masa murdară, hârtiie răspândite în dezordine și deasupra lor, așezate probabil de foarte curând, o sticlă de ulei, roșie și doi castraveți*”[12]. Personaje metaleptice, traversând spațiile ficționale dinspre prima proză nedelciană, cei trei par copleșiți de dimensiunile mansardei devenite simbol al orașului în care trebuie să găsească un sens al existenței. Privirea se focalizează pe imaginile cromatice, singurul punct luminos al încăperii, posibilă cale de evadare din prezent „Galbenul uleiului, roșu-aprins al roșiei, verdele-alburiu al castraveților plus lumina stranie a soarelui care asfințea și semiîntunericul din jur m-au străfulgerat în momentul intrării și m-au făcut pentru multă vreme să mă simt ca pe altă lume, să judec altfel ca până atunci, să uit că trebuie să fiu lipsit de scrupule și dur în întrebări, să uit chiar, pentru moment, pentru ce venisem acolo.”[13] Cu toate acestea experiența nu capătă dimensiuni cathartice, privirea rămâne suspendată de obiectele domestice fără a permite evadarea. Și totuși, o altă lumină, a chibritului folosit

[9] Mircea Nedelciu, Opere II, ed.cit. p 101
[10] Mircea Nedelciu, Opere I, *Aventuri într-o curte interioară. Efectul de ecou controlat,* Editura Paralela 45, Pitești, 2014, Ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter, p. 158
[11] *Ibidem*, p.144
[12] *Ibidem*, p.136
[13] *Ibidem*, p. 137

pentru a aprinde o țigară, gest banal, declanșează aducerea-aminte a ceea ce pare a fi singura experiența de viață reală și semnificativă a celor trei tineri- o excursie la câmp, în zona ilimitării și a existenței semnificative.

Dialogul este relatat din perspectiva unică, limitată a personajului narator, a cărui identitate ne este refuzată – poate fi oricare dintre cele trei personaje - și se rezumă la interogații transcrise narativ care surprind neliniștea, tensiunea existentă. Pluralitatea vocilor nu mai provoacă dialogism tocmai prin anularea determinării și individualizării. Lipsit de informația concretă, cititorul este invitat să înțeleagă prin propria deducție, ignorând spusele oricărui narator, evident instanță ficțională declarată ca atare în text.

Casa dr. Abraș din *Tratament fabulatoriu*, medic psihiatru care îl consultă pe Luca pentru a-i certifica nebunia, ne permite incursiunea în atmosfera unei mici burghezii din perioada comunistă. Spațiu al distracție infinite, casa este populată permanent de un grup de intelectuali, inginerul agronom Pascu și soția acestuia, inginerul Ion și Getuța, profesorul Nelu, pictorul Vio, dr. Abraș și soția lui Gina-Felina, actriță. Starea de bunăstare se poate intui din mici detalii care includ această mică comunitate în lumea burgheză: sticla de coniac franțuzesc, soneria cu sunet plăcut, covoarele din sufragerie, canapeaua de piele, muzica deckului. Este un loc în came comportamentul personajelor este pus sub semnul imoralității. Ființe care se consideră superioare, personajele se risipesc în discuții filozofice având ca element comun relatările lui Luca despre conacul fantasmatic, în timp ce, în bucătăria închisă, meteo Luca este inițiat de Gina-Felina într-o aventură extraconjugală. Este „lumea de jos – cu actrițe lubrice și erotomane, cu ingineri veleitari și pleziriști, cu profesori cupizi și doctori prăfuiți.”[14]

Locurile închise, protectoare care marchează experiența citadină a tânărului cercetător, Diogene Sava din *Zodia Scafandrului* sunt definitorii pentru traseul său profesional. Camera de cămin studențesc pe care o împarte cu un coleg jurnalist își pierde orice trăsătură pozitivă în momentul în care descoperă orientările homosexuale ale acestuia și își simte identitatea atacată. **Mansarda** din cartierul Uranus „una dintre cele patru despărțituri practicate cu scânduri și cu hârtie de tapet în podul unei case cu două etaje ce părea construită în secolul trecut” [15] este locul experiențelor erotice și al libertății absolute. O cameră mică, austeră „zece metri pătrați și oberliht în plafon, un pat de metal și o saltea recuperate de la ultima cazarmă de pompieri(...) un dulap de haine care fusese cândva șifonier <<stil>> dar își pierduse o ușă și multe din ornamentele sculptate, o masă cu trei picioare”[16] care devine loc al „furiei și misoginismului, de desfrâu și inconștiență, de beție și mahmureală” cauzate de presiunea de a-și dovedi masculinitatea după episodul trăit în camera de cămin studențesc. Este o perioadă a libertății absolute într-un regim totalitar „Să încerci, în România anului 1979, să fii complet dezinhibat era într-adevăr o performanță și toată acea lume pestriță a podului din Uranus o realizase. Nici luptă, nici fugă, ci inhibiție și apoi dezinhibare, o dezinhibare printr-o fugă simbolică, prin fuga din pielea de om în aceea de mașină sexualo-comico-alcoolică.”[17]

Experiență ce poate fi asimilată unei prime etape din „ritualul de trecere” – aceea a dezintegrării, a degradării ființei la stadiul animalic prin renunțarea la normele etice ale societății, etapă necesară inițierii în spațiul urbanului și al dictaturii.

[14] Ragu G Țeposu, *Istoria tragică &grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ediția a III-a, Prefață de Al. Cistelecan, Editura Cartea Românească, București, 2006 p. 190
[15] *Mircea Nedelciu, Opere VI, Zodia Scafandrului,* Ediție îngrijită și prefațată de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2016, p. 64
[16] *Ibidem*, p. 64
[17] *Ibidem*, p. 68

Garsoniera din Drumul Taberei, „cutie dă chibrit" în ochii tatălui adus la București ca să o vadă, este simbol al proprietății private și primul pas în dobândirea „chipului întreg al Bărbatului." Termenul de proprietate privată, definitoriu pentru existența țăranului de-a lungul istoriei sale, are o conotație aparte în perioada comunistă. Garsoniera obținută de la Stat în chirie devine proprietate privată după achitarea ratelor. „Insulă de proprietate adevărată" într-o societate definită prin proprietatea socialistă, această locuință este doar un simulacru al casei înțelese ca așezare a ființei într-un centru coerent și omogen al Universului „sunt fragmente de construcții cu mai multe etaje, de obicei suspendate deasupra unui teren care continuă să fie al statului și înconjurate de alte fragmente care fie continuă să fie ale statului, fie au fost și ele valorificate de alți <<proprietari>>"[18]. Documentul de proprietate devine inutil într-un spațiu citadin comunist în care „totul este al poporului și nimic al persoanei particulare." Ființei i se refuză astfel relația cu un loc care să devină definitoriu, un loc antropologic în construcția noii identități, rămânând suspendată între cea a părinților, cu mentalitățile tradițional-arhaice și cea a „omului nou" utopică, construită de ideologia comunistă. În lipsa unei asemenea relaționări poate fi înțeles drumul lui Diogene alături de Renata-Victoria spre satul părinților ca încercare de racordare la dimensiunile mitologice ale locurilor natale în procesul de constituire a propriei identități.

Casa, mansarda, camera din demisol, garsoniera se încadrează în tipologia non-locului teoretizat de Marc Auge. Descrierile detaliate, în descendență cinematografică, conturează haosul în care ființe marginale resimt presiunea existențială. Rupte dintr-un spațiu protector, al satului natal, personajele nedelciene experimentează transgresiunile sociale și identitare și prin raportare la spațiile intime marcate de alteritate.

BIBLIOGRAPHY

1. Nedelciu, Mircea, Opere I, *Aventuri într-o curte interioară. Efectul de ecou controlat,* Editura Paralela 45, Pitești, 2014, Ediție îngrijită și prefață de Ion Bogdan Lefter
2. Nedelciu,Mircea, Opere II, *Amendament la instinctul proprietății. Și ieri va fi o zi.* Povestea poveștilor gen. 80, ediție îngrijită și prefațată de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2015
3. Nedelciu, Mircea, *Opere III, Zmeura de câmpie*, ediție îngrijită și prefațată de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2016
4. Nedelciu, Mircea, Opere IV, *Tratamentfabulatoriu*, ediție îngrijită și prefațată de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2015
5. Nedelciu, Mircea, Opere V, *Mircea Nedelciu, Adriana Babeți, Mircea Mihăieș, Femeia în roșu*, ediție îngrijită și prefațată de Ion Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2016
6. Nedelciu, Mircea, Opere VI, *Zodia Scafandrului*, Ediție îngrijită și prefațată de Uon Bogdan Lefter, Editura Paralela 45, Pitești, 2016
7. Auge, Marc, Non-place. I*ntroduction to an antropologhie of supermodernity*,transalte by John Hawe, Verso, London, New York, 1995
8. Deleuze, Gilles & Guattari, Felix, *Capitalism și schizofrenie II. Mii de platouri.* Traducere de Bogdan Ghiu, Editura Art, București, 2013
9. Eco, Umberto, Anti-porfiriu în Giani Vattimo, *PierAldo Rovatti, Gîndirea slabă*, Editura Pontica, Constanța, 1998,

[18] *Ibidem*, p. 100

10. Oțoiu, Adrian, *Ochiul bifurcat, limba șasie, Proza generației 80.Strategii transgresive II*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003
12. Petrescu, Ioana Em., *Modernism/Postmodernism. O ipoteză,* Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003
13. Szakolczai, Arpad, *Liminality and Experience:Structuring transitory situations and transformative events* în International Political Anthropology Vol. 2 (2009) No. 1,p. 146
14. Thomassen, Bjorn, *Liminality and the Modern. Living Through the In-between,* Ashgate, 2014

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

STILISTIC PROVERB AT ANTON PANN

Ileana Băluță

PhD Student, University of Pitești

Abstract:From the penultimate point of view, the proverb appears as a sign, justified by a system in which the units relate to each other in order to give meaning and to fulfill their function. The present study aims to approach the proverb with a double perspective: reporting it to the paremiological system as textual unity and reporting to the particular linguistic system as a constitutive unit.

Keywords: system, linguistic, reporting, stylistics, structure.

Urmărind soarta proverbului în cultura română a secolului al XVIII-lea, perspectiva teoretică esențială este aceea a considerării proverbului ca semn. Din orice perspectivă l-am privi însă, proverbul este semn verbal în scrierile literare, devenind rând pe rând text (microcontext), enunț, structură logico-semantică, ansamblu stilistic, structură sintactică. Caracterul de semn al proverbului există într-un sistem în care unitățile se raportează unele la altele pentru a avea o semnificație și pentru a-și îndeplini funcția. Astfel observăm că proverbul denotă o dublă perspectivă: pe de o parte este raportat la sistemul paremiologic în care se percepe ca unitate contextuală cu semnificație globală diferită de alte unități textuale, pe de altă parte, fiind un semn verbal, trebuie raportat la sistemul lingvistic particular a cărui unitate constitutivă (produs) este. Ambele orientări, pleacă de la caracterul de semn al proverbului și explică ce înlocuiește proverbul și prin ce se ace această înlocuire, cum ia naștere și cum se aplică proverbul, care este natura relațiilor determinate ale funcției semn.

I. Coteanu ne oferă analiza semnului lingvistic, care disociază obiectul suport de imaginea obiectului suport (deci, aspectul material al semnului de valoarea sa ca semnificant și obiectul desemnat de imaginea obiectului desemnat)[1], vom preciza că avem în vedere în primul rând imaginea obiectului (enunțul –proverb ca unitate lingvistică structurată) în relația ei cu imaginea obiectului desemnat (structura conceptuală a situației la care se aplică zicerea). Acestea își au rolul lor în analiza completă a proverbului, ținând de realizările prozodice ale textului proverb. Înainte de toate, există un domeniu al realității obiective, numit real unde întâlnim spațiul, timpul și mișcarea, fenomenele aparținând nivelului ontologic și pe cele ce intră în gnoseologic, adică produsele culturii umane văzute, ca reflectări ale realității obiective. Omul însuși este un element din real, determinat atât obiectiv cât și subiectiv. Situația sa față de celelalte componente ale realității diferă doar prin posibilitatea lui specială de a fi în același timp reflectat și reflectant.

În planul real se acceptă relații obiective între lucruri și fenomene, dar și relații atribuite de subiect, datorită sistemului său gnoseologic. Spre exemplu nu se poate afirma că există o relație anterioară , obiectivă între ,,a te scula de dimineață" și ,, a ajunge departe" , dar situația lor înseamnă descoperirea unei determinări și depășirea unei trepte de cunoaștere. Mișcarea, spațiul și timpul determină o serie de evenimente particulare, care pot fii obiective, provocate sau propuse. Numărul de evenimente este infinit, însă omul are posibilitatea de generalizare trecând de la evenimentul concret, particular, la generalul concret și mai apoi la

[1]Coteanu I. Le signe linguistique, Paris,1970, p.13.

generalul abstract, categorie extrem de importantă pentru cunoaștere pentru că reprezintă o proprietate comună, repetabilă pentru o anumită clasă .

Cel de-al doilea factor pe care ne bazăm este limba naturală, aflată la un nivel mai înalt decât sistemul real și mai abstract decât acesta, surprinzând relațiile dintre obiecte și fenomene în planul practic, omul le transpune mai apoi în cel mintal. „Reflectarea la acest nivel devine cunoaștere, putându-se vorbi aici de un nou stadiu, și anume acela al COGNOGENIEI”[2]. O caracteristică care trebuie explicată în alegerea unui model de descriere sintactică și semantică a limbii, care să explice condițiile cerute de specificul proverbului este aceea de conexiune între limba naturală și factorul real. Al doilea factor poate să cuprindă termeni și relații specifice, unde evenimentul și tiparul semantico-sintactic se stabilește ușor dacă categoriile analizei sunt identice. De exemplu, opoziția „mic-mare” poate fii întâlnită și în opoziția lexematică „buturugă- car”. Observăm că la acest nivel există texte care nu sunt proverbe , ci au doar posibilitatea virtuală de a deveni proverbe. Proverbele înglobează un joc de limbaj, conservă forme expresive ale limbii, selectează și păstrează aspecte identificate in limba naturală, ele interpretează această structură, bazată pe schema logico-semantică îndreptată asupra nivelelor lexical-morfologic, semantic, și fonetic ale limbii. La nivelul altor creații lingvistice, interpretarea acestora neglijează structura semantică devenind o încurcătură de limbă. De exemplu „capra crapă piatra…”, acesta nu este un proverb pentru că lipsește una dintre trăsăturile enunțului, iar un enunț nu poate ii proverb dacă nu conține în structura sa, măcar l unul dintre nivele o interpretare a limbii naturale. Această condiție duce la cel de-al treilea factor care determină proverbul ca semn și anume, codul paremiologic. Toate proverbele unei comunități de limbă și cultură, formează un sistem semiotic de comunicare care îndeplinește toate condițiile necesare acestuia.

Împărțite după Benveniste[3] condițiile sunt:

-1) un mod operatoriu specific;
-2) un domeniu de aplicare specific;
-3) natura și numărul semnelor;
-4) tipul de funcționare;

Primele două sunt caracteristice, pentru că au variații și adaptări între sistemele semiotice, ultimele două sunt condiții interne, semiotice, proprii sistemului. Codul paremiologic include toate aceste condiții după cum urmează:

-1) Modul său operatoriu care stabilește substanța și circumstanțele acțiunii sistemului său, determinat prin limba naturală (dialog sau monolog), în prezența reală sau conceptuală a unui interlocutor.

-2) Domeniul de stabilire a proverbelor este greu de stabilit, deoarece acesta este esențial praxiologic, deși de multe ori aparține altor laturi ale existenței umane. În fiecare proverb se află o indicație la acțiune, devenind o observație la suprafață. De exemplu: „Câinele care latră nu mușcă” ne expică faptul că te poți feri, adică fii precaut.

-3) Semnele codului paremiologic sunt izomorfe cu cele ale limbajului și rezultă din combinarea semnelor lingvistice. Codul paremiologic este diferit de cel lingvistic, organizarea lui poate fii modelată după cea a limbii, descoperind astfel izomorfismul.

-4) Particularitatea codului descrisă la derivă explică faptul că proverbele nu pot apărea în propriul lor context. Înlănțuirile de proverbe speculează uneori trăsăturile lor de expresive, sunt cu totul întâmplătoare, rezultând astfel dadaismul paremiologic. O unitate din limba naturală (lexem- unitate lexicală), ca și o unitate don cod, un proverb, nu capătă semnificație

[2] Moraru I. Reflectarea și formele ei, București,1967, p.198.
[3] Benveniste E. Semiologie de la langue, în Semiotică, I, 1969, nr.1, p.1-12.

decât în context. Contextul acționează însă diferit asupra lor, de la lexem se ajunge la un semem(sens contextual, trăsături de sens) prin selectarea unei particularități anterior existente în cuvânt, pe când în cazul semnului-proverb se vorbește de oferirea unei semnificații aparte. De exemplu ,,Când pisica nu i acasă, șoarecii joacă pe masă" putem înțelege : când mama nu este acasă , copiii fac ce vor, asociația pisică-mamă și șoareci-copii nejustificată de vreun semn comun celor două lexeme puse în relație , metafora se bazează pe un caz particular, provenind dintr-un context genetic al proverbului, pentru că asocierea se ace pe baza identității de structură a evenimentului cu structura semantică a proverbului nu pe baza obiectului denumit. În aplicarea proverbului nu se actualizează contextul genetic, ba chiar această legătura este imposibilă din punct de vedere empiric al combinațiilor de cuvinte. Din context se generalizează o structură, deci și o imagine a obiectului desemnat, care este asociată structurii semantice a microcontextului, aceasta devenind imaginea obiectului suport. Prin acesta proverbul este un semn. Delimitarea semnului proverb față de semnele din limba naturală se face doar analizându-le relația cu contextul, relație care duce la apariția metaforei deictice. Tot ceea ce se petrece între limbă și cod intră într-un proces de generalizare. Putem generaliza proverbul printr-o definiție din punct de vedere semiotic și praxiologic, prin intermediul proceselor comunicative în care este angajat acesta. Proverbul se încadrează în categoria definițiilor nominale, deoarece se pleacă de la un cod către eveniment, proverbul definește un eveniment, este nume al acestuia, după ce , mai întâi l-a identificat într-o clasă a evenimentelor. Analog semnului din limbă, proverbul reprezintă o asociere între un conținut și o expresie în trecerea de la cod către realitatea secundară, realizând o asociere motivată, pe baza examinării legăturilor cu evenimentele și realitatea secundară. Privit ca semn motivat, proverbul este un semn poetic, identificând o corelație între conținut și expresie, între referent și semnul care-l substituie, această corelație fiind pusă pe seama acțiunii conștiente a creatorului. Putem spune că semnul-proverb este un semn motivat, deci un semn poetic, mediat în relația cu obiectul din real, ajuns aici doar prin intermediul altui semn, în felul acesta proverbul devenind simbol, ceea ce îi întărește caracterul poetic și statutul literar.

Clasa evenimentelor își găsește corespondența în limbă printr-o formulă, un tipar semantico-sintactic care îndeplinește următoarele condiții:

-a) să existe o referire la o persoană;
-b) să existe o referire la timp ca valoare mică, de început;
-c) să existe o referire la spațiu;

De exemplu: ,, Dacă un om se apucă cu noaptea în cap de o treabă, va ajunge să o termine înaintea altora." Descoperim că pentru persoană avem pronumele *cine* care îndeplinește și condiția proverbului, dimineața reprezintă o semnificație între limite, că departe este un deictic pentru a sugera valoarea spațială, dar și alte valori care pot fi reprezentate spațial. Pe lângă aceste constatări apar și alte trăsături importante care fac textul poetic devenind proverb: dimineața și departe se constituie într-o relație antitetică, formând o aliterație, textul fiind astfel lexicalizat.

Tot ceea ce-și găsește justificarea în trecerea de la textul particular reprezentat de proverb către structura simbolică prin care acesta este reprezentat sub aspectul relațiilor dintre termenii enunțului lingvistic este logic. Structura de reprezentare a proverbului nu poate fi decât simbolică pentru că ea reprezintă statutul semiotic al proverbului. Pornind de la ideea că proverbul este o formă poetică nu putem pune la bază doar componenta sintactică. Trecerea de la formula simbolică la text înseamnă câștigarea trăsăturilor stilistice, iar stilistica proverbului speculează în mod deosebit relațiile semantice fiind nelipsite. Fiecare simbol este conceput cu o semnificație diferită de cea pe care i-o dă sistemul, și care este o semnificație logică care poate fi identificată în sistemul limbii naturale, dar nu și la nivel lexical, ci la cel

categorial. Fiecare simbol înseamnă ceva, iar descrierea valorilor sale se face în acord cu metodele de descriere a câmpurilor sau domeniilor semantice.

Astfel enunțurile-proverb se împart:

-1) Proverbe implicative-calității, exemplu: ,,Hoțul nedovedit este negustor cinstit" unde hoțul nedovedit face trimitere la mai mulți indivizi care îndeplinesc condiția pusă subiectului de către determinant. La rândul său, subiectul se aplică unui număr mare de indivizi având calitatea impusă de semnificația lexemului prin care este exprimat. Valoarea de paradox vine din semnificația de ansamblu a celor două grupuri determinat și determinant , luate izolat, hoț-negustor și nedovedit-cinstit, nu mai întrunesc relația logică a paradoxului.

-2) Proverbe implicative-obiective, exemplu: ,,Pisica are șapte vieți" comunica o informație exactă și logică. Relația nu poate fi falsă la nivelul limbii, pentru că se denumește un obiect propriu subiectului formulat de antecedent, un obiect caracteristic acestuia.

-3) Proverbe actanțiale, exemplu: ,,Mielul blând suge la două oi" acest proverb are un grad mare de generalizare cu o aplicare largă, denumind clase de obiecte care prezintă o anumită trăsătură implicată în expresie, raportat la limbă, unde mielul este mai mic decât oaia, fiind evaluat și scalar.

-4) Proverbe circumstanțiale: ,, Mâța blândă zgârie rău" avem verbul tranzitiv care menține o valență pentru un complement direct. Însă acest complement trebuie păstrat la o valoare generală, deoarece referentul se poate descoperi numai în momentul enunțării pentru a nu se denatura proverbul în care din punct de vedere stilistic, ceea ce iasă în evidență este opoziția dintre blând și rău.

-5) Proverbe comparative: ,, Mai mare daraua decât ocaua" observăm comparația *mai* si a elementului corelat *decât* pentru a evidenția o dialectică fină și un proces spontan de analiză semantică pe care vorbitorul îl efectuează la enunțarea proverbului comparativ.

Datorită acestor caracteristici proverbele se apropie mult de zicători, însă contextual vorbind sunt separate aparținând tiparelor și nivelului semantic. Observăm la Anton Pann, de exemplu, conjuncțiile cele mai folosite pentru legătura dintre proverbele în Povestea vorbii, sunt ,,sau și ori" pentru că tematic ele sunt legate și nu interesează alegerea unuia dintre proverbele pe aceeași temă. În ceea ce privește proverbele cu tipare combinate, aprecierea gradului de generalitate devine mult mai dificilă deoarece toate combinațiile sunt posibile, însă ne dăm ușor seama în care dintre tipuri se încadrează. Specularea intenționată și ingenioasă a limitei dintre text și context paremiologic a dus în literatura română la efecte expresive de mare calitate, datorită operei lui Anton Pann.

Am precizat că există un domeniu determinat social-cultural care justifică existența unui stil sau limbaj proverbial, ca variantă a sistemului general al limbii, menționând și definiția limbajului funcțional: ,, un sistem lingvistic mai mult ori mai puțin specializat în redarea conținutului de idei specifice unei activități profesionale, unuia sau mai multor domenii de viață social-culturală, cum sunt arta literaturii, știința și tehnica , filozofia, critica literară…."[4]

Pentru a explica aceasta problemă, pornim de la următoarele:

- a) Nu există un domeniu al vieții social-culturale în care se comunică prin folosirea elementelor codului paremiologic.
- b) Există rezultate din diverse restricții impuse limbii, reguli proprii acceptate ca proverbe.

Aceste două constatări provoacă o contradicție care pune la îndoială existența unui stil proverbial, însă descoperim că în conținutul proverbelor nu se găsește

[4]Coteanu I. Stilistica funcțională a limbii române, București, p.45.

filozofie,didactică sau jurisdicție, ci se utilizează exclusiv proverbe. Dacă nu ar exista un domeniu specific proverbial, s-ar descoperi mai multe domenii, în care s-ar manifesta limbaje proprii cu folosirea proverbelor, lucru dovedit de anumite strategii ale autorilor contemporani, care pentru a atrage publicul, recurg la elementele unui cod general cunoscut și acceptat (caracterul popular al proverbului a fost remarcat și socotit ca definitoriu) pentru a introduce elemente noi și pentru a convinge totodată. Prezența proverbului în diverse tipuri de comunicare și limbaje este posibilă prin conținutul și funcția practică ale acestuia ca și valoarea lui de definiție. De obicei un anumit tip de limbaj se manifestă continuu între momentele comunicarii, construindu-se un discurs ca univers specific. Astfel vorbim despre registre stilistice, iar vechile retorici au făcut ca până în secolul al XIX-lea să se acorde o mare importanță purității stilului, considerând în schimb amestecul de stiluri drept o mare greșeală a oratoriei.[5] Deosebirea provine din faptul că, în timp ce retorica tradițională presupune poziția individului-vorbitor numai ca reprezentant al unui stil dat, pre-existent și normat, stilistica funcțională pornind de la distincția de „limbă/parolă", vede la individ un proces de codificare pe baza întregului sistem al limbii. De aici pornește și definiția: „Idiostilul este sinteza variantelor stilistice ale unei limbi, elaborată de un singur vorbitor pe baza sistemelor și materialului acestor variante".[6]

Putem preciza că stilul proverbial este o componentă a idiostilului și nu a limbii prin următoarele:

A) Necesitatea menținerii diferențiate a limbajelor constitutive, conservarea unor forme arhaice în proverbe, existența unor structuri specifice, dar mai ales ruperea discursului, fie la nivel segmental prin apariția mărcilor introductive, fie la nivel suprasegmental prin schimbarea conturului intonațional.

B) Tendința de integrare a limbajului-tip în limbă, delimitarea originii proverbului că stilul proverbial a fost considerat ca o modalitate de valorificare pe care însăși limba naturală o conține, iar teoria corpului deschis nu este, decât o demonstrație a tendinței de integrare.

C) Influența limbajului cu un grad mai mare de cultivare asupra celorlalte, stilul proverbial în limbajul popular nu se susține, însă nu analizăm lucrurile doar la nivel lexical (pătrunderea neologismelor), ci analizăm și prestigiul proverbului din punct de vedere sociologic.

Socotind stilul proverbial ca o componentă a idiostilului, se justifică posibilitatea sa de apariție în variante diferite ale limbii, fără un domeniu specific, dar un discurs paremiologic bazat pe observație. Acest lucru duce la introducerea unui nou concept , acela de stil discontinuu, prin care înțelegem orice stil care nu se poate manifesta prin discurs. Firește că în orice stil există numeroase elemente din alte stiluri, dar nu toate variantele limbii se încadrează în același tip al stilului discontinuu, pentru că fiecare stil discontinuu are o structură fixă, închisă, care face imposibilă încadrarea sa într-un discurs. Acest tip de text este el însuși un tip de discurs. Nu doar proverbele aparțin acestui tip de discurs discontinuu ci și reclamele comerciale care au structuri fixe și jocuri semnificative. Proverbul este așa cum arată, o metaforă deictică iar sloganul comercial cuprinde însăși rațiunea de a fi, un element care explică metafora în chiar expresia sa, dacă se utilizează o metaforă. Absența unui discurs proverbial, ace ca ceea ce s-ar putea numi sintaxa

[5]Fontanier P. Figurile limbajului, București, 1977, p. 153-164.
[6]Coteanu I. Posibilitatea și limitele formalizării în stilistică, în PLG, 1967, p.170.

proverbelor să fie de fapt o descriere a structurilor semnului, dar a structurilor nerelevante căci cele definitorii sunt de tip logico-semantic, nu a structurilor alcătuite din combinarea semnelor. Reiese faptul că o stilistică a proverbelor trebuie să urmărească fenomenele care se petrec, din punct de vedere lingvistic, între tiparele proverbiale și expresia enunțată a acestora, în așa fel încât structura logico-semantică tipică să nu se modifice. Totuși observăm câteva schimbări privind transformarea structurilor logice în structuri lexicale datorită următoarelor direcții:

- I. Domeniile semantice ale lexicului proverbelor;
- II. Variația sinonimică la nivel lexical, dar și la nivelul structurii prozodice;
- III. Termeni specifici metaforei deictice;

Domeniile semantice ale lexicului proverbelor, această cercetare se efectuează pe cuvinte, dar aici fiind vorba de sensurile lor, nu izolate ci determinate de context, apar conotațiile iar prin apariția acestora apar si numeroase întrebări referitoare la obiectul evenimentului, de exemplu: cuvântul apă cu cele două valori ale sale, întâlnit des în enunțurile proverb, apa - materie în stare lichidă, apa – masă de apa , lac , mare , râu. Metafora deictică face ca termenul avut în vedere să nu poată fi descris decât la nivel general în raport cu aplicarea proverbului. Pe lângă aceste reguli de ordin teoretic apar si altele precum:

- imposibilitatea delimitării corpusului de date :
- existența variantelor;
- complexitatea factorilor extralingvistici care determină circulația unui proverb;

Pe baza acestor trei aspecte găsim un corpus paremiologic cu doua coordonate determinate lingvistic, istoric și extralingvistic, împărțite în repertoriul activ și respectiv repertoriu pasiv. Pentru a stabili domeniile ca atare, relația structurii semantice a proverbelor cu planul ontologic este fundamentală, dat fiind și caracterul practic al funcției proverbului în comunicare. Orice proverb se referă, direct sau indirect la om, indiferent daca are în structura sa un indiciu semantic sau lexemantic, (exemplu: Noaptea toată vaca-i neagră.), sugerează o caracteristică senzorială a omului și un indiciu de comportament, metafora deictică se bazează pe relația conținutului proverbului cu agentul enunțării care este mereu omul. Astfel caracterizăm domeniile semantice raportându-ne la evidența ontologicului cât și la valoarea gnoseologică stabilită la statutul semiotic al proverbului. Ele trebuie să fie convergente către comportamentul uman și în același timp să oglindească drumul invers de la particular la general, spre cunoașterea umană, descoperind subcategorii semantice ca: timp, spațiu și materie. Concentrarea întregului sistem pe comportamentul uman subliniază conținutul praxiologic al proverbelor cu o strânsă conexiune între ele, acoperind astfel complexitatea semantică a paremiilor, de exemplu: „ Focul cu apa nu se pot împrieteni” exprimă o observație asupra mediului social cu implicații asupra comportamentului uman, strâns legat de obsevațiile asupra fenomenelor cosmice. Putem împărți enunțurile proverbiale după apartenența lor la domeniu și polarizarea pe axele semantice în raport cu valorile exterioare codului lingvistic în funcție de conotațiile termenilor incluși în expresie mărci de tipul bine și rău, util sau inutil, favorabil sau nefavorabil, frumos sau urât. Descoperim aici verbe auxiliare și semiauxiliare, verbe cu polemie mare (a avea, a da, a face), cuvinte pline sau cuvinte cu semnificație, pronume sau adverbe, de exemplu, verbul „a da” arată generozitatea, bunătatea, sociabilitatea, iar verbul „a nu da” exprimă răutatea, zgârcenia, individualismul. Dacă judecăm semnificațiile cuvintelor în raport cu limba stabilim mai ușor valori neutrale, dar fiind la nivelul stilului, conotația are rolul fundamental, analiza fiind profundă prin raportarea

textelor reprezentate. În stilul proverbial termenii ,,cuvânt ” ca și ,,vorbă”, ,,a grăi, a vorbi” pot să fie considerate semne neutre în domeniul comportamentului uman pentru că doar determinantele eventuale le-ar putea oferi o valoare, luate izolat nu pot fi apreciate ca pozitive sau negative. Există posibilitatea ca un termen să apară în domenii diferite, interesându-ne semnificațiile și nu cuvintele ca unități lexicale. Semnificațiile repetate dau naștere la aprecieri antropologice, folclorice , lingvistice, de la care s-ar putea ajunge la considerații de ansamblu asupra corpusului proverbial. Privind proverbele din punct de vedere praxiologic, vedem o apreciere pozitivă asupra celor cuprinse în ele, fiind indicații de acțiune, fără saturi cu acțiune negativă. Într-adevăr aprecierea apare în întregul sistem semiotic în care se integrează proverbele doar când acțiunea este implicată în mod direct ca în proverbele imperative, exemplu: ,, Limba tocmește, limba strică”.
Pentru stabilirea valorii termenului luat izolat avem următoarele principii:

- Pozitiv, de câte ori se acordă omului calitatea superioară, exemplu: înțelept, cinstit.
- Negativ, de câte ori se acordă o interpretare peiorativă, exemplu: prost, cârcotă.
- Neutral, de câte ori nu se produc modificări calitative, exemplu: om , inimă, femeie.

Printre simbolurile folosite pentru redarea tiparelor proverbiale logico-semantice au intrat și o serie de notări numite valori scalare . De exemplu în ,, Buturuga mică răstoarnă carul mare”, buturugă – car, buturugă – mică, car – mare, aparțin structurii semantice și delimitează un proverb. Este vizibil ca în proverbul citat, cuvintele ,,mic și mare” sunt antonime lexical. Constrângerile de tip sistemic nu mai acționează, fiind înlocuite cu altele care țin de factori extralingvistici (nivel social-cultural, dialect, subiectivitate). Aici începe stilistica proverbului, se deschid posibilitățile variantelor și se poate aprecia gradul de conotare al proverbului. Avem figuri care sunt structuri stilistice și care, la un nivel următor structurilor logico-semantice reprezintă condiții obligatorii în realizarea expresiei proverbiale. Faptul că am considerat proverbul o formă poetică simplă, ca și faptul că în mecanismul de producere a proverbelor s-a introdus un compartiment al stilisticii limbii, aceste figuri determină posibilitățile expresive ale limbii. Concluzia este că în proverbe se găsesc toate figurile de stil pe care dicționarele , retoricile și stilisticile le enumeră în mod curent. Împărțite după tipurile de figuri obținem două categorii:
-Structuri de similitudine, unde expresia enunțurilor- proverb care selecționează din posibilitățile oferite de structura limbii, la nivel semantic sau lexical, termenii având cel puțin o trăsătură comună sau apropiată, predicabilă într-un sistem comun de descriere.
- Structuri de contrast, unde expresia enunțurilor-proverb care selecționează din posibilitățile oferite de structura limbii, la nivel semantic sau lexical, termenii având cel puțin o trăsătură în raport de excludere, iar la nivel formal (gramatical) cel puțin o trăsătură comună.

BIBLIOGRAPHY

Călinescu, G., Istoria literaturii române de la origini până în prezent, Bucureşti, 1941
Cornea, P., Anton Pann, Editura pentru Literatură, 1964
Coteanu, I., Le signe linguistique, Paris, 1970, p.13
Coteanu, I., Posibilitatea și limitele formalizării în stilistică, 1967, p.170
Coteanu, I., Stilistica funțională a limbii române, Bucureșri, 1967, p.45
Cuceu, I., Dicţionarul proverbelor româneşti, Editura Litera Internaţional, 2006
Drimba, V., Introducere la Povestea Vorbii, București, 1936
Drimba, V., Istoria Literaturii vechi,Fundaţiilor, 1940
Dan, I.,Anton Pann,Publicația Albatros, București, 1989
Flămând, D., Referinţe critice. Introducere la Povestea Vorbii, Minerva, 1975

Gaster, M., Literatura Populară Română, Minerva, Bucureşti, 1983
Fontanier, P., Figurile limbajului, București, 1977, p. 153-164
Muthu, M., Literatura română şi spiritul sud-est european, Minerva, Bucureşti, 1976
Moraru, I., Reflectarea și formele ei, București, 1967, p.198
Pann, A., Opere complete, Minerva, 1904
Pann, A., Povestea Vorbii, Minerva, 1975
Pann, A., Povestea vorbii ed. a II –a cu o prefaţă de M. Gaster, Scrisul Românesc, Craiova, 1943
Pann, A., Scrieri alese, ediţie ilustrată cu studii şi explicări, ingrijită de Paul P. I., Cultura Românească, Bucureşti
Pann, Studii şi comunicări, editată de Comitetul pentru Cultură şi Artă Vâlcea, Muzeul Judeţean Vâlcea, Comisia difuzării ştiinţeişi culturii Rm Vâlcea, 1970
Papadopol P.I., Un începător de nădejde:Anton Pann,Cartea Românească, Bucureşti, 1941
Pillat, I., Tradiţieşi Literatură, Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1943
Papadima, O.,Anton Pann și cntecele lumii, București, 1957
Rotaru, I., Forme ale clasicismului în poezia românească până la Vasile Alecsandri, Minerva, Bucureşti, 1979
Rosetti, AI., Limba lui Anton Pann în Povestea vorbii, Buletin Ştiinţic, 1950
Ruxănoiu, P., Proverb şi context, Editura Universităţii din Bucureşti, 2003
Simion, E., Anton Pann, Bucureşti, 1980
Sorescu, M., Masca lui Anton Pann în Luceafărul, 1969
Tarler, G., Namadhani, A., Nariri, A., Şezători Arabe, Antalogare, traducere, studiu introductiv note şi comentarii de Greta Tarler, Univers, Bucureşti, 1981
Tabarcea, C., Poetica proverbului, Editura Minerva, 1982
Vianu, T., Studii de Literatură Română, editura Didactică și Pedagogică, 1965

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE DIARISTIC DISCOURSE OF ALICE VOINESCU

Ioana Bud

Phd Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center

Abstract:The present article centered on the writing of the self is oriented towards an interpretative reading of an interwar period, of a great variety of themes and writings. Confessional literature in general, as well as feminine literature, are areas of current research. Eugen Simion thinks that no one is going to write diaries if he does not have a consciousness of his personality and if he does not want to leave a trace of his existence in history. In my article I intented to reconstitute the diagram of the diarist's ideas and to point out the approach of the intimate confession to be exhaustive. Analyzing the evolution of the diaristic genre in the space of Romanian culture, we noted that the interwar period is the one that brings a significant change in the literary field in Romania, raising the Romanian writing to the value of the European one. We have also noticed that we can now talk about the rise of women in a space usually reserved for men.

Keywords: confession, diary, intellectual evasion, narcissism, introspection.

Jurnalul lui Alice Voinescu sau „viaţa mea...o eroare de tipar”[1]
„Îmi e silă de mine, muiere fără rost*!*”[2]

Alice Steriadi se naşte în anul 1855 la Turnu-Severin, într-o familie de cărturari: tatăl era avocat, doctor în drept la Paris. Urmează şcoala primară şi liceul la Trnu-Severin, iar în 1908 termină Facultatea de Litere şi Filosofie din Bucureşti.În 1913 susține doctoratul la Sorbona, cu teza: *L'interprétation de la doctrine de Kant par l'école de Marburg. Etude sur l'idéalisme critique*. Întorcându-se în ţară, se căsătoreşte cu avocatul Stelian Voinescu, cel pe care în *Jurnal* îl va numi Stello, sau Stelu.

Profesor de estetică şi istorie a teatrului la Conservatorul Regal de Muzică şi Artă Dramatică din Bucureşti, începând cu anul 1922, Alice Voinescu desfășoară o bogată activitate culturală, fiind invitată la acele vestite decade de la Pontigny, Franţa, organizate de Paul Desjardins, unde se întâlnea cu mari personalităţi ale Europei: Malraux, Roger Martin du Gard, Gide, François Mauriac, Ernest Robert Curtius etc.

Are o bogată activitate profesională: colaborează cu remarcabile contribuţii la *Istoria filosofiei moderne , III*, publică volumul *Eschil*, la Editura Fundaţiilor Regale, sau *Aspecte din teatrul contemporan*. Dintre cărţile sale de estetică, filosofie sau teatrologie, amintim: *L'interprétation de la doctrine de Kant par l'école de Marburg*: *étude surl'idéalisme critique* (1913), *Montaigne. Omul şi opera*(1936), *Întâlnire cu eroi dinliteratură şi teatru* (1983), *Scrisori către fiul şi fiica mea* (1994), *Jurnal* (1997), iar printre tarducerile realizate, *Michael Kolhnas* de Heinrich von Kleist şi *Nuvele* de Thomas Mann (1960).

Datorită atitudinii luate faţă de abdicarea forţată a regelui, Alice Voinescu este pensionată în 1948 şi declară: „O ţară care îşi reneagă trecutul, nu are viitor”. Va mai avea de suferit de pe urma acestei atitudini şi în 1951, în preajma Sfintelor Paşti, este închisă, pentru

[1]Alice Voinescu, *Jurnal*, Bucureşti, Editura Albatros, 1997, p.82.
[2]*Idem,* p. 281.

o perioadă de un an şi şapte luni, urmată de detenţia la domiciliu (satul Costeşti, lângă Târgu Frumos).Se stinge din viaţă în noaptea de 3 spre 4 iunie 1961.

Jurnalul lui Alice Voinescu este unul voluminos, întinzându-se pe o perioada de 32 de ani: din 1929, până în 1961, însumând 32 de caiete. Alice Voinescu a fost o personalitate de prim rang a culturii române: licenţa şi-a dat-o cu marele critic literar Titu Maiorescu, pe urmă, a studiat filosofia la Marburg (o şcoală neokantiană, preocupată, în special de presupoziţiile ştiinţelor naturii), iar în 1913 susţine teza de doctorat la Sorbona. *Jurnalul*a apărut postum, în 1997, sub îngrijirea Mariei Ana Murnu, cu o prefaţă de Alexandru Paleologu."Este o operă de sertar scrisă în vremuri grele şi în circumstanţe intime extrem de dificile."[3]

Maria Ana Murnu, cea care a editat jurnalul lui Alice Voinescu, mărturiseşte următorul lucru: „Editarea acestui roman, aflat în manuscris, a fost dificilă deoarece nesiguranţa vieţii materiale, boala, detenţia, nu i-au dat autoarei răgazul să-l revadă."[4] Iniţial notele realizate de Alice Voinescu au purtat titlul *Jurnalul meu*, accentul fiind pus pe latura subiectivă a scriiturii taciturne. Editorii au optat, însă pentru o versiune uşor modificată. Deşi, în general, textul integral al mărturisirilor este valorificat, editoarea mărturiseşte că a omis în mod deliberat o parte din caietul al şaselea şi unul nenumerotat. Acestea conţin notiţe de la Pontigny, un material „care se poate transforma într-o *Addenda* a jurnalului", după cum mărturiseşte criticul literar Gheorghe Glodeanu[5].

Alice Voinescu începe să scrie în jurnal la vârsta de 44 de ani, nu dintr-un imbold interior sau ca o urgenţă, ori nevoie de a se descărca scriptic, ci ca urmare a unui sfat prietenesc, făcând o radiografie acidă a societăţii timpului său. În nota introductivă a Jurnalului, Maria Ana Murnu remarcă următoarele: „În 1929 Alice Voinescu îşi începe Jurnalul. Nu mai e nici la vârsta primelor expansiuni care se închid pudic între scoarţele unui caiet, nici la cea a întrebărilor fundamentale ale unei conştiinţe care caută să-şi găsească locul în complexitatea unei existenţe. La data aceea îşi câştigase un deosebit prestigiu."[6]

Confesiunea diaristică se deschide cu o meditaţie pe tema însemnărilor zilnice. Începe cu un argument deosebit de interesant pentru poetica jurnalului şi sparge tiparele diarismului, deoarece stabileşte destinatarul confesiunilor ei încă de la început: „Voi scrie de azi jurnalul, voi scrie tot ce trăiesc intim, tot reziduul spiritual ce-mi lasă viaţa şi- fiindcă niciodată nu am făcut nimic fără dragoste, nimic cu folos zic- ştiam că şi această hotărâre nu o voi putea realiza consecvent decât dedicând-o cuiva."[7]

Programul diaristic se consemnează chiar de la început, diarista subliniind necesitatea de a dedica jurnalul cuiva, un prim destinatar: Maricica (nepoata preferată a autoarei, fiica surorii Valéry), iar scrierea taciturnă are în aceste condiţii valoare pedagogică, de îndreptar moral pentru adolescenta în derivă. Identificăm alte trei persone, prietene ale autoarei, potenţiali lectori ai jurnalului: Lala (Lala Romalo), Flo (Florica Rarincescu) şi Mad (Madeleine Cancicov):"Îl veţi citi tu şi Lala şi Flo şi Mad, poate îl veţi citi şi altora care m-au cunoscut aşa cum sunt şi care vor avea nevoie de o experienţă pentru a se descurca în unele momente grele din viaţă."[8] Autoarea se adresează diret acestor patru personaje, iar în cadrul

[3]Eugen Simion, *Ficţiunea jurnalului intim, vol. III, Diarismul românesc*, Bucureşti, Ed. Univers enciclopedic, 2001, p. 302.
[4]Maria Ana Murnu, *Notă asupra ediţiei*, p. XVIII.
[5]Gheorghe Glodeanu, *Narcis şi oglinda fermecată. Metamorfozele jurnalului intim în literatura română*, Iaşi, Ed. Tipo Moldova, 2012, p. 239.
[6]*Idem*, p. XIII.
[7] Alice Voinescu, *Jurnal*, Bucureşti, Ed. ALBATROS, 1997, p. 1.
[8]*Idem*, p. 1.

aceleiaşi însemnări (28 septembrie 1929), mai numeşte un lecor-pe Mimy (Maria Spandonidi, prietenă foarte apropiată a lui Alice Voinescu). Trebuie să remarc faptu că unul din aceste patru personaje, potenţiali lectori ai jurnalului, cunoştea intenţia autoarei, deoarece ea (Lala Romalo, prietena din timpul studiilor de la Paris), „mi-a cumpărat acest caiet şi, cu ochii ei frumoşi şi adânci, m-a rugat să-l scriu." Jurnalul de criză va fi dublat, astfel, de jurnalul de existenţă. Toţi aceşti destinatari vor avea acces la conţinuturile secrete abia după moartea autoarei.

Ramona Demarcsek remarca: „Însă personajul de departe cel mai important din punct de vedere al destinării rămâne, fără îndoială, soţul scriitoarei, Stelian Voinescu *(Stelo, Stello)."* [9] Mare om de cultură, Alice Voinescu încearcă să respecte încă de la început principiile jurnalului intim („Am închis repede caietul alaltăieri-cèst le prix de la sincerité parfaite"[10]), din dorinţa de a-şi justifica demersul scriitoricesc.Însă diarista nu maifestă un intres special faţă de condiţia genului autobiografic. Reflecţiile sale referitaore la o poetică a jurnalului nu depăşesc părerile referitoare la utilitatea sau inutilitatea ţinerii unui jurnal.

Moartea avocatului Stello Voinescu („călăul", „cel mai nedrept om pe care l-am întâlnit în viaţa mea", „pui mic", „puiu mamii drag", „Stelule dragă") declanşează adevărate mutaţii intime, uşor decelabile la nivelul scriiturii diaristice. O dată cu moartea soţului ei, apare şi o modificare de percepţie a dimensiunii culturale, care nu mai este interpretată ca necesitate vitală, ci ca o opţiune. Comunicarea cu cel dispărut capătă o notă mistică. După ce cauza eşecului matrimonial dispare, diarista are puterea să-şi recreeze paradisul pierdut şi acest lucru îl face scriptic.

Frustrarea maritală este înlocuită de o autoculpabilizare fervent: „Simt că mă nevrozez...Sunt tristă, sunt bolnavă în suflet. Eu am fost născută tristă."[11] (12 iulie 1941). Diarista se adresează unui destinatar dispărut (decedat), acesta fiind luat drept unic confident. Jurnalul devine aşadar un RECVIEM,întreg jurnalul devenind o corespondenţă conştiincioasă cu soţul dispărut. Aşa cum remarca Eugen Simion, textul acumulează istorii de demult, întâmplări trăite împreună cu Stello, existând o simultaneitate în discursul confesiv, între scriitură şi amintirea faptelor trăite: „Erai copilul meu şi eu eram fetiţa ta de la Marburg. (17 octombrie, 1941)"[12] Diarista îşi aminteşte aici cum o alinta Stello la începuturile prieteniei lor, pe când Alice Voinescu audia cursuri de filosofie la Marburg, în Germania. Se observă faptul că există un decalaj între actul de a scrie şi evenimentul care se oferă scriiturii, fără a exista o simultaneitate perfectă între timpul trăirii şi cel al scriiturii.

Infernul conjugal de odinioară se transformă într-un adevărat paradis pierdut sub imperiul amintirii.În 10 octombrie 1940, Alice Voinescu vorbeşte pentru prima oară elogios la adresa soţului dispărut, jurnalul transformându-se într-un dialog continuu cu cel mort. Criticul literar Gheorghe Glodeanu remarca: „Jurnalul ca modaliate de dialg cu o fiinţă apropiată (chiar dacă aceasta este absentă) reprezintă o formă inedită a însemnărilor zilnice."[13] Este o schimbare de rolulri pe care nu am mai întâlnit-o în literatura confesivă. Alice Voinescu îşi reanalizează trecutul şi uită de escapadele soţuli, dar se învinovăţeşte pe sine pentru ele: „Dragul meu, iartă-mă pentru tot ce ţi-am spus în supărare, pentru încăpăţânarea unei false purităţi care crea orgoliu drăcesc şi pe care acum îl ispăţesc din setea de tine..."[14]

[9]Ramona Demarcsek, *Poetica jurnalului intim*, ed. cit., p. 225.
[10]Alice Voinescu, *Jurnal*, Editura Albatros, Bucureşti, p.2.
[11]*Idem*, p. 248.
[12]*Idem*, p. 293.
[13]Gheorghe Glodeanu, *op. cit.,* p. 247.
[14]Alice Voinescu, *op. cit*., p. 206.

Regretă că nu poate începe acest „caiet" cu o expolozie de bucurie, aşa cum ar fi făcut-o dacă era în Franţa, deoarece la Pontigy a resinţit mereu o împlinire sufletească, pe care, însă, nu o poate pune pe hârtie. Întâlnirile de la Pontigny, din inima Franţei, o vor determina pe Alice Voinescu să ţină acest Jurnal. Aici va cunoaşte importante personalităţi ale culturii europene, precum profesorul Paul Desjardins, F.Mauriac, Roger Martin du Gard, Charles du Bos, va sta în preajma unui mare diarist european, André Gide. Tocmai de aceea, pe prima pagină a jurnalului, 28 septembrie 1929, diarista consemnează mirarea lui Roger Martin du Gard, care află, în cursul unei conversaţii din acea vară, că nu ţine un jurnal: „Era la Pontigny, nu mai ştiu cu ce prilej, la masă R.M.du Gard s-a mirat mustrător că nu-mi ţin jurnalul....voi scrie de azi jurnalul, voi scrie tot ce trăiesc intim, tot reziduul spiritual ce-mi lasă viaţa."[15]

Viaţa Alicei Voinescu se construieşte pe două coordonate majore: iubirea de oameni şi de adevăr, întreaga sa existenţă fiind o răfuială patetică cu ea însăşi şi, indirect, cu întreaga societate românească dezbinată de comunism. Are o bătrâneţe dramatică, trăită la fel de o întreagă generaţie de intelectuali români. Mărturiseşte că trăieşte într-un timp primejdios, motiv pentru care mizează tot mai mult pe înţelepciunea vârstei. O dată cu regimul comunist s-a instaurat domnia fricii, iar lucrurile se desacralizează treptat, de exmplu, va petrece o zi de Paşte fără ouă roşii.

Alice Voinescu îşi întrerupe însemnările pentru o perioadă destul de lungă, cuprinsă între 17 aprilie şi 17 noiembrie 1952, datorită celor 19 luni petrecute în închisoare. Diarista a fost arestată în 25 aprilie şi dusă apoi la Jilava, pe urmă la penitenciarul Ghencea. După această experienţă traumatizantă se consideră bătrână şi înfrântă. Primeşte domiciliu obligatoriu la Costeşti şi trebuie să se prezinte periodic la Miliţie. Problemele de sănotate se agravează, se simte singură, părăsită şi bântuită de gândul sinuciderii. În 11 ianuarie 1954 primeşte ordinul de eliberare şi se poate întoarce în capitală. „Dragule, nu am mai scris, fiindcă ce trăiesc este minor."(3 aprilie 1955)[16] Din această frază concluzionăm că însemnările zilnice nu reprezintă decât o modalitate de a consemna efemerul, neînsemnatul, iar evenimentele importante trec pe lângă ea, dar nu i se par a fi demne de consemnat. Cu toate acestea, în data de 9 februarie 1956, promite următorul lucru: „Dragule, azi mi-am făgăduit să scriu zilnic aci impresii, fapte, evenimente, gânduri."[17] Cu toate acestea, scrie tot mai rar, datorită faptului că ce se întâmplă în jurul ei i se pare lipsit de interes. Însemnările încep să dobândească un pronunţat caracter testamentar pe măsură ce se apropie de sfârşitul vieţiiŞ „Dragul meu, aproape două luni de când n-am mai scris. De ce? Firește, nu din lipsă de tim. Mai degrabă sentimentul inutilităţii acestei reculegeri pe hârtie, căci cu tine stau de vorbă zilnic, mereu. În fond, a scrie jurnalul înseamnă a voi să-ţi rămână gândul şi pentru ceilalţi, atunci când tu nu mai eşti."[18] Speră să poată muri fără frică şi, în chip testamentar, îşi lasă jurnalul Marianei Ana Murnu şi Maricichii: „Adevărat, am împlinit 76 de ani! Ce vârstă! Altădată spuneam că e prea mult...Încerc să mă obişnuiesc cu altă imagine a morţii, încerc să mi-o formz după făgăduinţele lui Cristos însuşi. Nu chiar că mi-ar fi frică, deloc...Frica de un dincolo dureros? Sper să pot face trecerea cu seninătate şi fără suferinţă fizică!"[19]

[15] *Idem*, p. 1.
[16] *Ibidem*, p. 717.
[17] *Idem*, p.26.
[18] *Idem*, p. 803.
[19] *Idem*, p. 839.

Diarista consemnează în jurnalul ei pentru ultima dată în 30 mai 1961, când starea ei de sănătate se înrăutăţeşte, iar sentimentul stingerii irevocabile pune stăpânire pe ea: „Dragoste, merge tot mai prost...Respiraţia mă chinuie...Vă iubesc pe toţi, ajutaţi-mă.!”[20]

Sinceritatea totală sau mărturisirea imposibilului, topos esenţial al confesiunii diaristice

Chiar de la începutul jurnalului, diarista subliniază ideea că acesta va fi citi numai după moartea ei: „Cum nu veţi citi aceste rânduri decât când nu voi mai fi eu, pot să-mi permit o sinceritate pe care, oricum aş vrea-o, n-aş putea s-o ajung ştiind că veţi citi jurnalul acesta fiind eu în viaţă.”[21] Deducem din aceste rânduri că clauza sincerităţii este condiţionată de cea a secretului absolut. Eugen Simion remarca că aceaste este o relaţie pe care o găsim în mai toate jurnalele intime.

Dincolo de preocuparea pentru autenticitate, chestiune existenţială, nu doar ocurenţă a scriiturii intime, un topos esenţial al jurnalului este sinceritatea, ca prezentare nefalsificţă de sine. Alice Voinescu mărturiseşte: „Trec luni şi nu mai scriu nimic aici. Am impresia câteodată că mă deformez involuntar în acest caiet, tocmai când am impresia că sunt mai sinceră. E posibilă o mărturie în vorbe care să nu fie un dans în faţa oglinzii?”(24 mai 1929)[22]

În 15 august 1933, aflată într-o vizită la Timişoara, Alice Voinescu mărturiseşte faptul că a făcut o vizită prostituatelor, lucru şocant pentro o vestită rofesoară de filosofie. „Vizită la prostituate- sentimentul adânc suferit şi trăit, de nedreptate socială, mia fără sfârşit pentru aceste victime ale unei mentalităţi omeneşti devenită o a doua natură.”[23] Diarista mărturiseşte aceste lucruri, în ciuda faptului că ea ar putea fi condamnată de morala comună. Trebuie să remarcăm faptul că nici Alice Voinescu, nici Jeni Acterian nu şi-au propus, în mod pragmatic, să definească specia sau să-i descrie regulile ei. Ambele, însă, au identificat unele trăsături definitorii ale jurnalului, cum ar fi, de exemplu, sinceritatea: „Alice Voinescu încearcă încă de la început să respecte principiile jurnalului intim...pe care nu le stabileşte cu intenţia concretă a unui critic literar de a defini specia, ci le impune ca justificare a demersului său scriitoricesc.”[24] Chiar de la începutul scrierii diaristice, îşi propune să spună tot, să fie sinceră şi să ascundă caietele de ochii cititorilor, cel puţin atâta timp cât mai trăieşte.

Paginile zugrăvesc o experienţă de viaţă, reflectând modul în care Alice Voinescu a reacţionat în diverse etape ale vieţii sale zbuciumate şi nu mai puţin dureroase, aş putea spune, deoarece a fost o femeie extrem de deşteaptă, dar neîmplinită sufleteşte: un soţ care o înşela permanent şi lipsa copiilor. Îşi propune să-şi asume o autenticitate absolută, căci nu a gândit şi nu a comis lucruri imposibil de mărturisit. În momentul în care Stello descoperă jurnalul, el doreşte să-i cunoască conţinutul, fapt ce o determină pe diaristă să-şi cenzureze informaţiile. Tocmai de aceea limba confesiunii se schimbă uneori, confesiunile în limba română alternând cu cele în limba franceză: „Pentru asta îi dau şi pacea că-l iubesc ca bărbat când de ani nu mai contează decât copilul ce văd în el. Comme je voudrais ressentir cet émoi sans reserve dans les bras d’un homme aimé auquel on puisse se confier. Je ne l’ai jamais eu,

[20] *Idem*, p. 842.
[21] Alice Voinescu, *op. cit*., p. 1.
[22] *Idem*, p.732.
[23] *Idem*, p. 72.
[24] Ramona Demarcsek, *Poetica jurnalului intim*, *op. cit*., p. 226.

meme aux moments de grand amour pour lui, je n'ai jamais eu confiance en lui autrement qu'en un enfant non mûre." (27 decembrie 1929)[25]

Retragerea în lumea spiritului rerezintă o compensaţie pentru supărările cauzate de soţul infidel. De exmplu, o bucură nespus o scrisoare primită de la Roger Martin du Gard, sau clipele pe care le petrece alături de marele teoretician al jurnalului intim André Gide o fac să uite de toate frustrările din România. Cursurile o fac să renască, munca la Conservator o înviorează. Scrisoarea de la profesorul universitar Paul Desjardins, iniţiatorul deadelor de la Pontigny, o face nespus de fericţă şi uită pentru puţin de falsitatea vieţii cotidiene şi de căsnicia ei ratată.

După moartea soţului, îşi va găsi adevărata identitate prin apropierea de Dumnezeu. Vede în dragostea pentru Dumnezeu o modalitate de emancipare: „singurul mijloc de salvare din Eul cel mic, meschin, fricos, încătuşat". Credinţa o ajută să treacă peste momentele dificile, mai ales după moartea soţului: „ Grea e viaţa! Dar cu Tine, Doamne Iisuse Hristoase, se uşurează!". Cu toate acestea, după izbucnirea războiului o face să se îndoiască de faptul că Divinitatea nu opreşte cataclismele care au cuprins întreaga Europ.

O altă modalitate de salvare, pe lângă credinţă, o găseşte în artă şi în marile sale repere spirituale: Roger Martin du Gard şi André Gide.

Apare în jurnal, ca o reminiscenţă eminesciană, antiteza trecut-prezent. De exmplu, în data de 9 mai 1938, Alice Voinescu vorbeşte cu tristeţe de dispariţia lui Octavia Goga, cu care dispare „ o generaţie care visa şi înfăptuia". Contemporanii i se par meschini, lipsiţi de valoare, brutali şi fanatici. De asemenea, este consemnată şi moartea Reginei Maria, o dată cu care dispare o epocă.

În 11 ianuarie 1943 acceptă să ţină o conferinţă la Universitatea Liberă despre noile probleme ale romanului. Se priveşte în oglinda lui Ionică, vestitul coafor de la Athenée Palace şi îşi face portretul: „Îmi apare în oglindă o cucoană de modă veche, îmbătrânită, incoloră, cu un cap de batracian, cap de broască, cum spuneai tu, o cucoană gen provincie, mijlocie în toate, esenţial elegantă...Adâncul sufletului meu e senin şi dacă o fi să plec, doresc să las în urma mea tuturo un zâmbet."[26]

Alice Voinescu a trăit în două lumi, pe care le reflectă cu fidelitate: interbelică şi postbelică, la care se adaugă experienţa tragică a războiului şi efectele nefaste ale comunismului."Femeie cu frică de Dumnezeu, Alice face figură de vestală într-un secol în care mitul vestalei a fost complet discreditat."[27]

Vestea demiterii sale o face să se gândească că a fost înlăturată fără niciun motiv precis. La detronarea Regelui Mihai, Alice Voinescu şi-a exprimat public indignarea. Trăieşte pe pielea ei acţiunile nefaste şi distrugătoare ale noii puteri politice: „Dragule, nu pot să dorm. Deşi foarte calmă în conştiinţa mea, pesemne că mi-a crescut tensiunea la vestea demiterii mele, a lui Jora, Maximilian şi alţi cinci profesori.Pe mine cred că mă pândes de mult, acum au găsit prilejul discuţiei publice, în ziua sărbătorii Republicii."(noaptea de 22 spre 23 noiembrie, 1948).[28]

BIBLIOGRAPHY

[25] Alice Voinescu, *op. cit*., p. 20. „Cât aş vrea să resimt fără nicio reţinere această emoţie, în braţele unui bărbat iubit, căruia să i te poţi dărui! Nu am avut-o niciodată, chair în momentele de mare iubire pentru el, n-am avut niciodată mai multă încredere în el decât într-un copil necopt". Traducere de Maria Ana Murnu, p. 847.
[26] Alice Voinescu, op. cit., p. 435.
[27] Eugen Simion, *Diarismul românesc*, op. cit., p. 303.
[28] *Idem*, p. 510.

Barthes, Roland, *Romanul scriiturii. Antologie* (1987), selecţie de texte şi traducere de Adriana Babeţi si Delia Sepeţean-Vasiliu, prefaţă de Adriana Babeţi, postfaţă de Delia Sepeţean-Vasiliu, Bucuresti, editura Univers.
Blanchot, Maurice, *Le livre à venir* (1971), Paris, editura Gallimard.
Cozea, Liana, *Confesiuni ale eului feminin* (2005), Piteşti, editura Paralela 45, Colecţia Deschideri.
Cozea, Liana, *Cvartet cu prozatoare* (1997), Oradea, Biblioteca Revistei Familia.
Dămean, Diana, *De la femeia – obiect la imaginea – identitate: reprezentări ale feminităţii în cultura de masă* (2006), Iaşi, editura Lumen.
Glodeanu Gheorghe, *Narcis şi oglinda fermecată. Metamorfozele jurnalului intim înliteratura română* (2002), Iaşi, editura Tipo Moldova.
Holban, Ioan, *Literatura română subiectivă de la origini până la 1990. Jurnalul intim. Autobiografia literară* (2009), Iaşi, editura Tipo Moldova.
Lejeune, Philippe, *Pactul autobiografic* (2000),traducere de Irina Margareta Nistor, Bucureşti, editura Univers.
Mihăieş, Mircea, *Cărţile crude. Jurnalul intim şi sinuciderea* (1995),Timişoara, editura Amarcord.
Poulet, Georges, *Entre Moi et Moi.Essais critiques sur la conscience de soi* (2001), traducere din limba frnceză şi prefaţă de Magda Jeanrenaud, Iaşi, editura Polirom.
Ursa, Anca, *Metamorfozele oglinzii, Imaginarul jurnalului literar românesc* (2006), Cluj – Napoca, editura Limes.
Voinescu, Alice-*Jurnal* (1997), Bucureşti, editura Albatros.
Zaharia-Filipaş, Elena, *Studii de literatură feminină* (2004), Bucureşti, editura Paideia.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

EUGÈNE IONESCO AND THE PREDECESSORS OF ABSURD DRAMA

Iulia Luca

Phd Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: The aim of our essay is to analyse and to reveal the origins and the influences of the Theatre of the Absurd. The term derives from an essay by the French philosopher Albert Camus who first defined the human situation as basically meaningless and absurd in his „Myth of Sisyphus", written in 1942. At the same time, it was influenced by the traumatic experience of the horrors of the Second World War. The litterture of nonsense was a good inspiration for Ionesco's work. Dreams have become a direct source of the Absurd Theatre. Alfred Jarry with his „Ubu roi" is also an important predecessor of the Absurd Theatre. One of the more extreme manifestations of the avant-garde was the Dadaist movement, which had an important contribution to the shere of drama.In this connection, of particular importance were the theoretical writings of Antonin Artaud.

Keywords: absurd, dream, dadaism, theatre,predecessors, myth, nonsense.

Pentru a descoperi opera dramatică ionesciană, trebuie să ţinem seama de contextele în care dramaturgul şi-a scris piesele, precum şi antecesorii care l-au influenţat. Ştim că toate convenţiile teatrale se dezvoltă ca o reacţie la convenţiile anterioare sau ca o reacţie la evenimentele istorico-sociale. Estetica romantică se opune celei clasice, iar manifestarea împotriva romantismului a generat o estetică nouă, naturalismul şi realismul. Apariţia dadaismului şi a suprarealismului vine din dorinţa unor scriitori de a se opune realismului, prin aducerea pe scenă a nonrealului şi a suprarealului. Toate aceste schimbări sunt direct legate de climatul istoric influenţat de dezvoltarea psihologiei dar şi de progresul ideilor ştiinţifice care au influenţat literatura şi artele.

Teatrul absurdului, aşa ca toate celelalte estetici, nu a început la o dată exactă, dar putem situa debutul acestuia la începutul anilor '50. Noua dramaturgie a lui Ionesco, Beckett şi Adamov se înscrie într-o tradiţie filosofică şi scenică de care trebuie să ţinem cont în încercarea noastră de a înţelege acest fenomen teatral de început de secol XX. Viziunea condiţiei umane alienate şi absurde pe care ne-o propune, după cum am văzut, scena istorică a anilor '50, îşi găseşte originea în filosofiile existenţialiste ale acelor ani, şi anume cea a lui Heidegger, Kierkegaard, Sartre şi Camus, aceşti autori reprezentând contextul în care a scris Ionesco şi influenţând climatul teatral al acelor vremuri.

Citind cu atenţie piesele ionesciene, dar şi cele ale lui Beckett sau Adamov, remarcăm că viziunea autorilor despre lume, transpusă în operele lor, este una care se înrudeşte cu curentul existenţialist pe care, într-un anume fel, l-au continuat, ei transpunând în operele lor alienarea individului confruntat cu o existenţă absurdă. Curentul existenţialist a apărut în Franţa ca un refuz al raţionalităţii şi a afirmat fără încetare că raţiunea, care tinde către adevărul absolut, nu ar putea, de fapt, să îl înţeleagă sau să-i descopere misterul. Conform acestei filosofii, existenţa este absurdă, nu are nicio noimă şi duce inexorabil către moarte.Toţi filosofii existenţialişti au subliniat caracterul paradoxal al condiţiei umane, mărginită şi apărută inexplicabil dar care este, în acelaşi timp, afirmarea unei libertăţi care respinge orice aservire şi îl îndeamnă pe om să-şi creeze propriile valori, să-şi găsească propriile sale sensuri pe căile diverse care se deschid în faţa sa. Pentru a scăpa de opresiunea

absurdului şi pentru a ajunge la un sens al existenţei, omul trebuie să-şi asume cu curaj absurdul condiţiei sale, bazându-se pe libertatea şi pe luciditatea sa.

Albert Camus a îmbrăţişat şi avansat ideea că în perioada dezamăgitoare în care trăieşte, lumea a încetat să aibă vreun sens la fel ca şi viaţa şi oferă drept soluţie alegerea de a gândi lucid existenţa şi de a se angaja în apărarea libertăţii. În această situaţie, a trăi se reduce la repetarea mecanică a unor gesturi şi obişnuinţe: „Sculare, tramvai, patru ore la birou sau la fabrică, prânz, tramvai, patru ore de muncă, cină, somn şi luni, marţi, miercuri, joi, vineri şi sâmbătă în acelaşi ritm (t.n.)”[1]. Datorită acestei rutine, omul există prin lucruri, afară din el însuşi, absent din lume, neştiutor şi străin de propria sa esenţă: „Într-un univers lipsit de iluzii şi de lumină, omul se simte străin (t.n.)”[2]. Caracterul automat al acestei existenţe omeneşti, fără scop şi fără raţiunea profundă de a trăi, face să apară o stare de oboseală impregnată de greaţă. Camus explică faptul că ceea ce este absurd nu este nici lumea, nici viaţa, nici fiinţa umană, ci confruntarea acesteia din urmă cu iraţionalul lumii pe care nu-l poate înţelege: „Absurdul este în mod evident un divorţ. El nu există nici într-unul nici în celălalt dintre elementele comparate. El se naşte din divorţul lor (t.n.)”[3].

Dacă pentru ceilalţi existenţialişti important era să inventeze un sens pentru a-l consola pe om de absurd, omul lui Camus uneşte revolta şi dragostea de viaţă, alegând să trăiască într-un prezent căruia îi conferă un înţeles. Astfel, fericirea omului revoltat este legată de conştiinţa absurdului. Este celebră aserţiunea „Trebuie să ni-l imaginăm pe Sisif fericit (t.n.)”[4] care-l defineşte pe deplin pe omul absurd aflat în căutarea unui sens al vieţii sale şi care ajunge la revoltă şi, în mod paradoxal, la libertate, ajungând să refuze iminenţa morţii prin încercarea de a găsi fericirea în satisfacţia şi plăcerea pentru viaţă. Aşadar, dacă libertatea de a alege poate face să dispară absurdul, angoasa şi alienarea rămân de nedespărţit de condiţia umană. Omul poate trăi în această lume absurdă şi angoasantă, cu condiţia de a se folosi de propria libertate, singura capabilă de a-l îndrepta spre un sens. Diferenţa dintre filosofii existenţialismului şi dramaturgii anilor '50 este că, dacă primii încearcă să înţeleagă şi, în acelaşi timp, să găsească o cale de a scăpa de această absurditate şi alienare, autorii pieselor de teatru mai sus menţionaţi se mulţumesc doar cu reprezentarea acestora pe scenă lăsând, oarecum, spectatorului responsabilitatea de găsi un sens.

Noul teatru a fost precedat de diverse tentative bogate în sugestii, impregnate de incoerenţă şi de absurd, pe care le-a reluat şi exploatat cu real succes. Printre aceste tentative am putea numi farsa tradiţională şi filmul mut, literatura non-sensului, onirismul, în buna tradiţie a lui Alfred Jarry, a lui Guillaume Apollinaire sau pe dadaişti şi suprarealişti.Teatrul lui Ionesco, abundând în bufonerii şi scene burleşti, s-a inspirat, pare-se direct din farsa tradiţională ale cărei reprezentări scot în evidenţă deriziunea condiţiei umane. Putem aminti mai multe procedee specifice ale acestui gen de artă scenică, printre care comicul de repetiţie, automatismul gesturilor, alura de clowni a protagoniştilor şi pantomimele care apar peste tot în dramaturgia secolului al XX-lea, conferind acestui tip de spectacol o tonalitate derizorie, simultan tragică şi comică.

[1]Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Editions Gallimard, Paris, 1965, p. 106. „Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi et samedi sur le même rythme”.
[2]Albert Camus, *op. cit.*, p. 106. „Dans un univers soudain privé d' illusions et de lumieres, l'homme se sent un etranger”.
[3]*Ibidem*, p. 120. „L' absurde este essentiellement un divorce. Il n'est ni dans l'un ni dans l'autre des elements comparés. Il naît de leur divorce”.
[4]*Ibidem*, p. 166.„Il faut imaginer Sisyphe heureux”.

Alături de farsă, filmul mut figurează ca o sursă la fel de importantă a noului teatru. Expunând protagonişti în conflict cu mecanismele cotidiene şi evoluând într-o lume în continuă schimbare şi fără scop, filmul mut evidenţiază absurdul condiţiei umane în toată dimensiunea ei comică şi în acelaşi timp în profunzimea ei tragică. Inspirându-se şi din farsă şi din filmul mut, dramaturgul francez transformă teatrul într-un spectacol grotesc al suferinţei, al angoasei şi al morţii, care devin astfel derizorii prin însăşi absurditatea lor, „căci, mi se pare, comicul este tragic, iar tragedia omului e vrednică de luat în rîs”[5]. Prin utilizarea procedeelor farsei tradiţionale şi a filmului mut, noua formă a teatrului, care îşi găseşte expresia în anii '50, reprezintă o întoarcere la formele non verbale ale teatrului, dovedind puterea intrigii fără intrigă şi fără cuvânt, afirmând refuzul său în ce priveşte limbajul ca instrument al exprimării sensului.

Noul teatru îşi extrage sevele şi din scrierile unor precursori precum Antonin Artaud, Alfred Jarry sau Apollinaire. Punerile în scenă ale piesei *Ubu roi* a lui Jarry sau ale piesei *Les mamelles de Tiresias* a lui Apollinaire au constituit momente importante în istoria noului teatru în ceea ce priveşte estetica provocării. Văzută mult timp ca prima piesă de avangardă, *Ubu roi* împinge până la absurd imaginea omului, încarnând în protagonistul Ubu, imaginea terifiantă a vulgarităţii şi cruzimii. Considerăm că este necesar să ne oprim asupra teatrului cruzimii, teoretizat de Antonin Artaud, care, în 1948, inaugurează această nouă formă de expresie dramatică, prin intensa mobilizare a obiectelor, gesturilor, semnelor, utilizate într-un spaţiu nou”[6].

Admiţând criza teatrului contemporan, criză la care a contribuit lipsa de autenticitate a discursului teatral, Artaud consimte ca noul teatru să provoace, la rândul lui, o altă criză, şi anume cea a conştiinţei, de unde şi comparaţia acestuia cu ciuma: „Ca şi ciuma, teatrul e o criză care ajunge la deznodământ odată cu moartea sau cu vindecarea. Iar ciuma este un rău superior, întrucât reprezintă o criză completă, după care nu mai există nimic, în afară de moarte sau de o purificare extremă. La fel, teatrul este şi el un rău, pentru că reprezintă echilibrul suprem la care nu ajungi fără a cunoaşte distrugerea. El invită spiritul la un delir care să-i exalte energiile; şi se poate vedea [...] că din punct de vedere uman acţiunea teatrului, ca şi a ciumei, este binefăcătoare, căci, împingîndu-i pe oameni să se vadă aşa cum sînt, le smulge masca, le descoperă minciuna, moleşeala, nimicnicia, ipocrizia”[7]..

În volumul intitulat *Teatrul şi dublul* său, Artaud încearcă să explice noutatea actului dramatic pe care el însuşi îl propune, astfel: „Convins că mulţimea gândeşte mai întâi cu simţurile şi că e absurd să te adresezi mai întâi înţelegerii, ca în teatrul psihologic obişnuit, Teatrul Cruzimii îşi propune să recurgă la spectacolul de mase, să caute în agitaţia unor mase importante, însă aruncate convulsiv una împotriva alteia, ceva din acea poezie ce se găseşte în sărbători şi în mulţimi, din zilele obişnuite, rare astăzi, când poporul iese în stradă. Dacă doreşte să-şi recâştige necesitatea, teatrul trebuie să redea tot ce ţine de iubire, crimă, război, ori nebunie”[8]. Noul teatru trebuia să o rupă cu actualitatea, pentru că idealul său nu consta în rezolvarea de conflicte sociale, ci în relatarea „extraordinarului, să pună în scenă conflicte naturale, forţe naturale şi subtile, provocând stări de transă similare dansurilor dervişilor”[9].

[5]Eugène Ionesco, *Note şi Contranote*, Traducere din limba franceză şi cuvânt introductiv de Ion Pop, Editura Humanitas, Bucureşti, ed. II, 1992, p. 54.
[6]Antonin Artaud, *Teatru şi dublul său*, Traducere de Voichiţa Sau şi Diana Tihu-Suciu, posfaţă de Ion Vartic, ediţie îngrijită de Marian Papahagi, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 2007, p. 69.
[6]Antonin Artaud, *op. cit*., p. 305.
[7]*Ibidem,* p. 28.
[8]*Ibidem*, p. 69.
[9]*Ibidem*, p. 58.

Respingerea efectelor teatrului tradiţional, revolta împotriva teatrului emoţiilor superficiale, componenta socială a actului dramatic, râsul nervos, distrugerea oricărei posibilităţi de disimulare a publicului, plasându-l în centrul reprezentaţiei, iată profesiunea de credinţă a lui Artaud, deoarece, afirmă autorul, „decadenţa teatrului contemporan se explică prin faptul că el a pierdut sentimentul a ceea ce e serios, pe de o parte, şi a râsului, pe de alta. Pentru că a rupt orice legătură cu gravitatea, cu eficacitatea nemijlocită şi pernicioasă, într-un cuvânt cu Primejdia. Pentru că, pe de altă parte şi-a pierdut simţul umorului adevărat, al puterii de disociere fizică şi anarhică a râsului”[10].

Câteva decenii mai târziu, Ionesco propune o estetică pe care o va defini prin îngroşarea efectelor, chiar contrariul a ceea ce prevestise Artaud: „...trebuia mers în adâncimea grotescului, în caricatură, dincolo de palida ironie a spiritualelor comedii de salon. [...] Un comic dur, lipsit de fineţe, excesiv. Nu comedii dramatice. Ci o revenire la insuportabil. Totul să fie împins la paroxism, acolo unde se află izvoarele tragicului. Să se facă un teatru al violenţei, violent comic, violent dramatic”[11]. Observăm un teatru al cruzimii la Artaud, un teatru al violenţei la Ionesco, amândouă estetici pretinzând a-şi avea originile în antagonismul comic-tragic, „unul visceral-ritualic, altul manierist-imaginativ”[12].

Există în dramaturgia ionesciană câteva imagini care îşi găsesc un adevărat precursor în Artaud. Vorbim aici de acele imagini care constrâng natura, idee care îi place lui Artaud, a unei metamorfoze congenitale, cum ar fi mireasa cu trei nasuri din *Jacques sau Supunerea*, domnişoara cu mustăţi mari, negre din *O fată de măritat*, imagini şocante pentru conservatorismul teatrului burghez şi care pot fi întâlnite foarte des în piesele dramaturgului francez, care explică „...eu unul, vreau să fac să apară pe scenă o broască ţestoasă, s-o transform într-un cal de curse; apoi să-l preschimb pe acesta într-o pălărie, într-un cântec, într-un soldat în platoşă, în apă de izvor”[13]. Atât Artaud, cât şi Ionesco, vor admite că Alfred Jarry este părintele lor spiritual. Artaud va da naştere, alături de Vitrac, teatrului *Alfred Jarry*, proclamând astfel fractura de teatrul clasic şi debutul unui teatru al tuturor tipurilor de râs, propunându-şi ca temă actualitatea, umorul şi ca scop râsul absolut[14]. Pentru Esslin, primul teoretician al absurdului, Artaud reprezintă legătura dintre suprarealism şi noua avangardă.

Alte influenţe marcante asupra noului teatru sunt acelea ale dadaiştilor şi suprarealiştilor, care se îndârjesc, în contextul haotic ce urmează primului război mondial, să caute scandalul şi provocarea, printr-o respingere violentă şi plină de dispreţ a artei convenţionale a perioadei burgheze. Nicolae Balotă, în lucrarea *Lupta cu absurdul*, analizează fenomenul Dada, influenţele pe care acesta le-a a vut asupra a tot ceea ce a însemnat antiliteratura secolului al XX-lea: „Parodia creaţiei, a genurilor literare, a stilului, a limbajului artistic va fi, poate, moştenirea cea mai importantă pe care o va lăsa Dada. [...] Fantezia fără oprelişte, umorul dadaist care se complace în incongruităţi au sedus pe unii tineri autori dramatici din zilele noastre (cum e Julien Torma) dar şi pe Eugène Ionesco”[15]. Mişcare radicală de avangardă, apărută în jurul Cabaretului Voltaire din Zurich şi al lui Tristan Tzara, s-a remarcat printr-o puternică înclinaţie spre arta teatrală, pentru că „se dansa, se jucau scene comice, farse nostime, care căpătau o mare anvergură graţie verbiajului lui Iancu; Tzara, neobişnuit şi stupefiat, făcea faţă până la epuizare, iar primii dadaişti se

[10]*Ibidem,* p. 36.
[11]Eugène Ionesco, *Note şi Contranote*, ed. cit., 1992, pp. 53.
[12]Alina Gabriela Manolache, *Eugen Ionescu/Eugène Ionesco*, *de la teatrul suprarealist la teatrul postdramatic*, Editura Muzeul Literaturii Române, Colecţia «Aula Magna», Bucureşti, 2006, p. 153.
[13]Eugène Ionesco, *Note şi Contranote*, ed. cit., 1992, p. 72.
[14]Antonin Artaud, *Teatru şi dublul său* ,ed.cit., 2007, pp. 136-137.
[15] Nicolae Balotă*, Lupta cu absurdul*, Editura Univers, Bucureşti, 1971, pp. 265-266.

împărţeau între dans şi pornirile dezmăţate..."[16]. Dada cultivă incoerenţa, extravaganţa şi deriziunea, împingând spiritul de negare până la cruzime, cu scopul manifest de a şoca. Dadaiştii şi-au pus în scenă şi şi-au jucat primele lor piese care constituie o adevărată năvală a nonsensului poetic, exprimat cu umor în dialoguri incoerente care elimină limbajul impregnat de sens. Francois Buot, unul dintre istoriografii perioadei, înfăţişează atmosfera grupului: „Marcel Iancu desena, crea măşti,Tzara scria poeme negre, cu câteva împrumuturi amuzante din limba română. [...] Hugo Ball era mereu la baterie, iar Maya Chrusecz dansa purtând măştile lui Iancu, pe texte de Tristan"[17]. În 1920, mişcarea dada îşi face debutul la Paris cu câteva sketchuri şi piesa *S'il vous plaît*, a lui Breton şi Soupault, prima încercare de scriitură automată.

Piesele lui Tzara, sub forma unor poeme-manifest sporite, concretizează deja preocuparea autorului pentru descompunerea frazelor, a imaginilor, a corpurilor chiar, o descompunere accidentală care va culmina, după cum am văzut, în cea mai cunoscută piesă a sa, *Le coeur à gaz*. Inaintea lui Ionesco, dadaiştii, iar apoi suprarealiştii, au încercat să cuprindă şi publicul în grupul oamenilor scenei, astfel că între scenă şi sală nu mai exista tradiţionalul loc al orchestrei. Şi „acumulările de vocabule absurde"[18] pe care le citim în scenele finale ale unor piese ionesciene au fost una din metodele de amuzament ale mişcării Dada.

Atât dadaismul, cât şi suprarealismul, dovedesc o respingere a realităţii pe care o consideră absurdă şi perversă, dar în timp ce mişcarea dada este pur negativă, suprarealismul crede în forţa inconştientului şi iraţionalului pe care îl lasă să se manifeste liber. Teatrul de avangardă va atinge maturitatea de îndată ce grupul suprarealiştilor se va desprinde de nucleul iniţial, odată cu celebrul proces al dadaismului din 1921. Henri Béhar consideră că principala contribuţie a suprarealiştilor în teatru o reprezintă *revoluţia de catifea,* care se produce atunci când cuvintele nu mai sunt o expresie a gândirii ci a vieţii psihice, a viziunilor onirice, a transei, a iraţionalului[19]. Mijlocul de exprimare a inconştientului îl consituie pentru suprarealişti, aşa cum am remarcat, scriitura automată, ale cărei urme se vor regăsi şi în operele dramatice ionesciene, în care cuvintele, golite de sens, constituie o caracteristică importantă. Exprimându-se împotriva spiritului dada, suprarealiştii resping teatrul, mergând până la a-i îndepărta pe Artaud şi Vitrac, când cei doi au inaugurat Teatrul Alfred Jarry, iar producţiile teatrale zămislite sub marca suprarealiştilor sunt foarte puţine. Cele mai cunoscute piese create în interiorul mişcării sunt *Comme il fait beau*!, scrisă de Breton, Desnos şi Péret şi *Le trésor des jésuites*, semnată de Aragon şi Breton. Piesa lui Breton *Comme il fait beau*!, pe care Béhar o apreciază ca fiind mai degrabă o fantasmagorie decât un text de teatru[20], e construită sub forma unui colaj verbal creat pe baza viselor lui Desnos şi Péret, în care un întreg „bestiar şi un decor vivant cvasi-apocaliptic intră într-un dialog al semnelor şi spaimelor.[...] Somnul şi natura regresivă, amintind de era glaciară, bântuită de imagini paternale, sunt motivele sale centrale"[21].

Pe lângă rădăcinile sale de sorginte filosofică, pe care le-am menţionat deja, literatura absurdului îşi are şi origini de natură literară. Martin Esslin a dezbătut în cartea sa *Theatre of*

[16]François Buot, *Tristan Tzara, omul care a pus la cale revoluţia Dada*, Traducere de Alexandru şi Magdalena Boiangiu, Editura Compania, Bucureşti, 2003, p.31.
[17]François Buot, *op. cit*., p. 34.
[18]Nicolae Balotă*, Lupta cu absurdul,* ed.cit., 1971, pp. 267-268.
[19]Henri Béhar, *Le Théâtre Dada et le surréaliste*, Editions Gallimard, Paris, 1979, p. 54.
[20]Henri Béhar, *op. cit.,* p. 251.
[21]Alina Gabriela Mihalache, *Eugen Ionescu/Eugène Ionesco*, *de la teatrul suprarealist la teatrul postdramatic*, ed. cit., 2016, p. 47.

the Absurd originile acestei tradiţii, menţionând că nu se poate constata o continuitate a fenomenului, fiind vorba doar de momente care se pot înscrie în aşa-zisa literatură a absurdului. Esslin consideră că teatrul absurdului e o întoarcere la arhaicele tradiţii ale mitului şi tragediei antice. Există numeroase asemănări şi corespondenţe între izvoarele antice şi structurile literaturii absurdului conform cărora absurdul este când element al satirei, când formă de umor sau iraţional oniric.

Satira filosofică, cu origini în Antichitate, ilustrată mai apoi în operele lui Rabelais, Voltaire sau Swift, are ca obiect nu viciul de comportament ci evidenţierea unei gândiri absurde. Trebuie, astfel, să facem o distincţie netă între farsele care aveau drept ţintă moravuri sau instituţii şi satira filosofică care merge până la mecanismul intim al gândirii, scoţându-i în evidenţă mecanismul absurd. Vom întâlni astfel, ilustrată, această valenţă de parodizare a satirei în întreg teatrul lui Eugène Ionesco, cu insitenţă deosebită asupra unui limbaj dezarticulat şi clişeizat. Eugène Ionesco relevă o asemenea tendinţă a teatrului numit „uneori absurd, şi care nu e decât denunţarea caracterului derizoriu al unui limbaj golit de substanţa sa, steril, făcut din clişee şi slogane”[22].

Un alt domeniu de manifestare a absurdului, cultivat şi el încă din Evul Mediu, este umorul absurd, care se deosebeşte de satiră, deoarece, prin acest tip de umor raţiunea logică devine ea însăşi obiectul deriziunii. Acest tip de umor se manifestă îndeosebi prin glumă, prin calambur sau prin jocuri de cuvinte, care răstoarnă raţionalitatea judecăţii logice, stabilind legături logice absurde, cu scopul manifest de a declanşa râsul. Umorul absurd este cultivat în teatrul absurdului dar are rădăcini mult mai vechi şi precursori iluştri, precum Rabelais, Lewis Carroll, Swift, Goethe şi Victor Hugo, în a căror operă întîlnim calamburul, nonsensul sau jocurile de cuvinte. Considerăm că cel cre a ilustrat pe deplin virtuţile acestui tip de umor este Eugène Ionesco, încă din prima sa încercare în limba română, *Englezeşte fără profesor*.

Se ştie că de foarte multe ori nu se poate face o demarcare precisă între satiră şi umorul absurd şi că acestea se întâlnesc concomitent în operele unor predecesori pecum Rabelais sau Swift. La fel, putem afirma că absurdul oniric este asociat de multe ori cu satira sau cu umorul absurd în operele scriitorilor amintiţi, constituind un exemplu şi o sursă de inspiraţie pentru dramaturgii teatrului absurdului. Astfel, trăsătura de coşmar pe care o au unele dintre realizările teatrului absurdului, precum şi unele dintre povestirile absurde, ne duce cu gândul la teme şi procedee exploatate de literatura onirică.

Este lesne de stabilit o legătură între absurd şi vis, pentru că în vis reprezentările de ordin psihic îşi pierd reprezentarea verbalizată şi abstractă care este, cum se ştie, un atribut al vieţii psihice în stare de veghe. Altfel spus, legăturile logico-raţionale care asigură coeziunea între lucruri şi comunicarea verbală în stare de veghe dispare, lăsând locul unor legături ce scapă logicii formale. În locul logicii raţionale se instalează logica onirică care capătă un caracter de simbol. Psihanaliştii consideră că absurditatea este mai prezentă în vis decât pe orice alt plan psihic, pentru că visul reprezintă realităţi incoerente, incongruente care scapă unei analize logice. Martin Esslin vorbeşte în lucrarea sa despre „utilizarea modurilor de gândire mitică, alegorică, onirică”[23], considerându-le surse ale literaturii absurdului. Impregnate de absurd, operele dramatice ale lui Ionesco exploatează imaginarul şi fantasticul, îndreptându-se adesea, după cum am remarcat, către onirismul cel mai dezlănţuit. Astfel, noul teatru multiplică locurile şi acţiunile, procedează la dedublarea personajelor care pot, cu uşurinţă, să dispară sau să se reconstituie. Experienţa onirică ionesciană a fost păstrată şi în

[22] Eugène Ionesco, *Note şi Contranote*, ed. cit., 1992, p. 72.
[23]Martin Esslin, *Teatrul absurdului,* versiune în limba română de Alina Nelega, Editura Unitext, Bucureşti, 2009, p. 248.

teatrul său, experienţă pe care am analizat-o în capitolul referitor la autobiografie şi vis în opera sa.

O altă rădăcină literară a absurdului este uşor de depistat în grotescul baroc şi în ironia romantică. Grotescul este definit de Wolfgang Kayser, unul dintre cei mai cunoscuţi cercetători ai fenomenului, ca fiind un joc cu absurdul, ca obiectivare pe planul artistic a unei trăiri subiective. Întâlnit încă din Antichitatea târzie şi în special în Baroc, trebuie să spunem că, de fapt, grotescul este prezent în aproape taote epocile evoluţiei literaturii, ilustrat cu precădere în creaţiile poeţilor baroci francezi (Georges de Scudery, Desmartes), în literatura romantică prin Hugo, cu al său roman *Notre-Dame de Paris*, apoi în literatura secolului al XX-lea prin Kafka, dar şi în artele vizuale, avându-i ca reprezentanţi de seamă pe Salvador Dali şi Fernando Botero, dar mai cu seamă în teatrul absurdului, ilustrat în opera lui Ionesco. Metamorfoza şi metamorfismul pe care le va utiliza literatura absurdului din secolul al XX-lea, au drept sursă literatura şi arta barocă prin imaginea monştrilor.

Absurdul exclude tragicul, Sisif devenind exponentul revoltei absurde care poate fi definită drept o atitudine ironică faţă în faţă cu o lume iraţională şi cu zădărnicia actelor omeneşti. El, eroul absurd, se leapădă de orice iluzie, apărându-se în faţa unei situaţii fără ieşire printr-o ironie sfidătoare. Vom întâlni la Ionesco ilustrarea acestei ironii care devine o manifestare de luciditate a spiritului. Toţi aceşti „strămoşi literari ai absurdului”[24] nu sunt decât elemente disparate ale unei estetice a absurdului, întrucât putem vorbi despre o adevărată estetică a absurdului şi o viziune supra absurdităţii lumii abia odată cu apariţia teoreticienilor absurdului din secolul al XX-lea.

Chiar dacă există o oarecare ruptură de tradiţie, noul teatru păstrează amprenta acesteia, pentru că tradiţia i-a pregătit terenul şi fără de care nu s-ar fi putut impune: „Autorul nou este cel care, în mod contradictoriu, încearcă să refacă legătura cu ceea ce este cel mai vechi: limbaj şi teme noi, într-o compoziţie dramatică care se vrea mai limpede, mai despuiată, mai curat teatrală; refuz al tradiţionalismului, pentru a regăsi tradiţia; sinteză a cunoaşterii şi invenţiei, a realului şi imaginarului, a particularului şi universalului sau, cum se spune astăzi, a individualului cu colectivul”[25].

Reînnodând o veche tradiţie, teatrul ionescian îşi afirmă originalitatea printr-o schimbare radicală a stilului şi retoricii, printr-o apropiere între condiţia umană şi arta teatrală, ce stă mărturie pentru o uimitoare modernitate. Ideea fundamentală a gândirii existenţialiste, din care s-a inspirat şi Ionesco, se bazează, aşa cum am menţionat, pe faptul că, născându-se, omul este aruncat într-o lume pe care nu o resimte ca fiind a sa, ştiind că totul este lipsit de sens şi că absurdul însoţeşte periplul fiinţei umane pe pământ.

Noul teatru se înscrie, fără îndoială, într-o amplă tradiţie dar îi reînnoieşte, în mod radical, atât filosofia cât şi forma, eludând regulile clasice şi elaborând o nouă expresie a formelor teatrale. Dramaturgul preferă să creeze o realitate mai mult psihologică decât fizică, prin exprimarea sentimentului iraţionalităţii condiţiei umane, considerată absurdă şi lipsită de sens.

BIBLIOGRAPHY

1. Artaud, Antonin, *Teatru şi dublul său*, Traducere de Voichiţa Sau şi Diana Tihu-Suciu, posfaţă de Ion Vartic, ediţie îngrijită de Marian Papahagi, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 2007,
2. Balotă, Nicolae, *Lupta cu absurdul,* Editura Univers, Bucureşti, 1971.

[24] Nicolae Balotă, *op.cit.,* p. 57.
[25] Eugène Ionesco, *Note şi Contranote*, ed. cit., 1992, p. 74.

3. Béhar, Henri, *Le Théâtre Dada et le Surréaliste*, Editions Gallimard, Paris, 1979.
4. Buot, François, *Tristan Tzara, omul care a pus la cale revoluţia Dada*, Traducere de Alexandru şi Magdalena Boiangiu, Editura Compania, Bucureşti, 2003.
5. Camus, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Editions Gallimard, Paris, 1965.
6. Esslin, Martin, *Theatre of the absurd*, Penguin Books, New York, 1991.
7. Esslin, Martin, *Teatrul absurdului,* versiune în limba română de Alina Nelega, Editura Unitext, Bucureşti, 2009.
8. Ionesco, Eugène, *Note şi Contranote*. Traducere din limba franceză şi cuvânt introductiv de Ion Pop, Editura Humanitas, Bucureşti, ed. II, 2002.
9. Mihalache, Alina Gabriela, *Eugen Ionescu/Eugène Ionesco de la teatrul suprarealist la teatrul postmodern,* Editura Muzeul Literaturii Române, Colecţia «Aula Magna», Bucureşti, 2006.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

DOCUMENTARY RECONSTRUCTION AND FICTION IN THE NOVEL SE FACE ZIUĂ. ROMANUL ANULUI 1848 BY OVIDIU BÎRLEA

Iulia Mirela Tarko

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract:Together with his work as a folklorist, in which he allotted a significant place to revealing the richness and originality of the spiritual creation of the gold washers and shepherds in the Apuseni Mountains, Ovidiu Birlea intended to offer a social and historical reconstruction of the people and places as well as the most important events that developed throughout a tumultuous century. By means of the artistic moments he chose to focus on, we infer an intimate knowledge of the people's history and of the historic literature about them as well as a deep knowledge of the local legends and stories, which were attentively approached by the author. The stories about the 1784-1785 and 1848-1849 revolutions, passed down orally, are highly valued by the folklorist and prose writer Birlea who, unlike historians, uses them as a source of inspiration, knowing that, besides slight inaccuracies of detail or inherent slips of the story-tellers, the essence of the historic data is kept alive in the people's memory. What is fundamental in his prose is the sense of authenticity, credibility, guaranteed by the fact that the place presented is the one where Birlea spent his childhood and youth and where he would return many times to spend his holidays, thus watching the life of the inhabitants with the thorough eye of a writer and scientist.
The main message of the work is mentioned on the very first page of the novel by means of a quotation from J.J. Rousseau, the French philosopher and educator: «L'homme est né libre et partout il est dans les fers.» (The man was born free but is in chains everywhere). Ecaterina Varga, Avram Iancu and other tribunes bear the messages of the local serfs, burdened by labour and tax, prevented from using their own forests, compelled to work hard for their masters. They who, according to history, had 'written word from the leaders of Ardeal, dated two hundred years back, that they were free' find themselves oppressed by the judge, the local lord, the mine controller, are obliged to do army service, in spite of an 1830 law that had freed them of that obligation, and are forbidden to wear clothes above their social status. That strong and durable humanity, deeply rooted in the mountain land, comprises individuals who are quite aware of their role in history, who refuse to obey the rules and regulations of a cumbersome government, always ready to deprive the people of their inherited rights, being adamant to defend, stubbornly and perseveringly, their freedom and archaic traditions which no law or foreign rule is allowed to render void.

Keywords: history, revolution, tradition, Ecaterina Varga, Avram Iancu

Publicat postum, abia în anul 2001, la Editura Grai şi Suflet - Cultura Naţională din Bucureşti, romanul *Se face ziuă. Romanul anului 1848* este reeditat, împreună cu celelalte opere în proză ale folcloristului Ovidiu Bîrlea, la iniţiativa Asociaţiei „Baia Domnilor", de către Editura Casa Cărţii de Ştiinţă din Cluj-Napoca, în 2015.

După publicarea romanului, a apărut o scurtă recenzie, semnată de Marcel Duţa, cercetător la Institutul de Istorie şi Teorie Literară, „G. Călinescu", *Un remarcabil roman istoric-etnografic*[1], în care Ovidiu Bîrlea este prezentat de recenzent drept un autentic şi

[1]*Apud.* Iordan Datcu, *Ovidiu Bârlea, etnolog şi prozator*, Bucureşti, RCR Editorial, 2013, p. 142, în „Caiete critice", nr. 11-12, 2002, p. 98-99.

original prozator, iar calitatea esenţială a romanului „consistă în densitatea epică de viaţă cotidiană, cu întâmplări semnificative, cu personaje tip, cu descrieri de natură antropomorfice, într-o atmosferă de viaţă arhaică plină de o densitate nedezminţită”[2]. Scriitorul este situat în succesiunea reprezentanţilor de seamă ai prozei ardeleneşti: „Lecţia de umanitate etică a lui Slavici şi îndemnurile spiritual-creştine ale lui Agârbiceanu, ca şi amploarea de epopee a lui Rebreanu au fost creator asimilate.”[3] Aprecierile din concluzia recenziei sunt extrem de generoase, cartea fiind considerată: „o scriere remarcabilă în integralitatea ei, pe care îndrăznim s-o situăm [...] în vecinătatea capodoperei”.[4]

Cu o viziune oarecum diferită recenzentului, criticul literar Mircea Popa apreciază superioritatea prozei scurte a scriitorului, calificată drept „spectaculoasă şi minuţios lucrată”[5], însă stabileşte anumite limite ale romanului, făcând observaţia că scenele epice evoluează lent, fără vlagă, întrerupte pe alocuri de trimiteri la articole din ziar sau la documente istorice, de fragmente din cântece şi hore locale. „Fantezia scriitorului e strict zăgăzuită de aceste repere faptice de ordin conceptual, urmând prea strict cronologia evenimentelor avute în vedere, pe care le îmbracă doar narativ prin personagii şi fluxul diurn al unor existenţe domestice, dominate de cenuşiul şi stereotipia cotidiană pe care nici dialogurile, nici descrierile de natură şi nici portretistica nu reuşesc să o anime şi să-i confere atracţia dorită de cititor.”[6] Totuşi, dincolo de caracterul pregnant descriptiv care se reflectă asupra arhitectonicii şi mobilităţii artistice a textului, romanul este apreciat ca o cronică a evenimentelor trăite de moţii din Munţii Apuseni în anul 1848, cu numeroasele procese, memorii şi încălcări legislative înregistrate de locuitorii munţilor în lupta cu fiscul şi o palpitantă relatare a luptelor armate conduse de Avram Iancu şi de căpitanii săi.[7]

Alături de opera sa de folclorist, unde a acordat un loc semnificativ relevării bogăţiei şi originalităţii creaţiei spirituale a băieşilor şi mocanilor din Munţii Apuseni, spaţiu pe care l-a apreciat, într-un articol din 1968, ca „un câmp al nestematelor”[8], Ovidiu Bîrlea a voit să ofere şi o reconstituire istorico-socială, a oamenilor şi locurilor, a evenimentelor lor mai importante, pe o perioadă de un secol. Se degajă din evocarea momentelor la care s-a oprit, înscenate romanesc, o intimă cunoaştere a istoriei moţilor, a literaturii istorice despre ei şi, totodată, o perfectă cunoaştere a istoriei orale, a legendelor şi povestirilor locale, tratate de prozator cu atenţie şi cu înţelegere. Istoria orală despre revoluţiile din 1784-1785 şi 1848-1849 are credit în faţa folcloristului şi prozatorului Bîrlea care, spre deosebire de istorici, le ia în seamă ştiind că, dincolo de unele infidelităţi de amănunt, de unele denaturări operate de memoria populară, esenţa faptului istoric se păstrează vie în amintirea poporului. Fundamentală este, în proza sa, senzaţia de autenticitate, de verosimil, garantată de împrejurarea că spaţiul evocat este acela în care Bîrlea şi-a petrecut copilăria şi tinereţea.[9] Oricum, părerea că producţiile folclorice sunt şi documente istorice este semnalată de scriitor prin referire la Nicolae Iorga, căruia îi realizează un edificator portret în volumul *Efigii*, plasându-l în acest context pe marele istoric în descendenţa lui N. Bălcescu care, sub

[2] *Ibidem*, p. 142.
[3] *Ibidem*, p. 142-143.
[4] *Ibidem*, p. 143.
[5] Mircea Popa, *Ovidiu Bârlea – prozatorul*, în „Discobolul”, Revistă de cultură, Alba Iulia, serie nouă, anul XX, nr. 235-236-237, iulie-august-septembrie, 2017, p. 223.
[6] *Ibidem*, p. 223.
[7] *Ibidem*, p. 221.
[8] *Apud.* Iordan Datcu, *Ovidiu Bârlea, prozator*, http://www.pro-saeculum.ro/arhiva/pdf/saeculum77.pdf
[9] Iordan Datcu, *Ovidiu Bârlea, prozator*, http://www.pro-saeculum.ro/arhiva/pdf/saeculum77.pdf, p. 77.

imboldul viziunii romantice aprecia tradiţiile şi creaţiile populare ca veritabil izvor în scrierea istoriei unui neam.[10]

Scriitorul nu avea cum să rămână dator istoriei locurilor natale. Figura lui Avram Iancu, „Crăişorul munţilor" a evocat-o în *Prefaţa* cărţii *Horea şi Iancu în tradiţiile şi cântecele poporului*, în care a remarcat calităţile alese, îmbinate într-un caracter armonios şi puternic, alături de patriotismul înflăcărat, ilustrat prin ataşamentul profund faţă de destinul poporului împilat.[11] Valorificarea în texul romanului a legendelor, a poveştilor şi a versurilor populare de tipul: „*Pe dealul Feleacului/ Trec carele Iancului/* [...] *Boii-s cu coarne de ceară,/ Om ca Iancu nu-i în ţară,/ Boii-s cu coarne de spume,/ Om ca Iancu nu-i în lume...*"[12], califică literatura populară drept sursă de inspiraţie inepuizabilă care a supravieţuit trecerii timpului, definind un popor şi creându-i o identitate. Urmând direcţia trasată de generaţia scriitorilor paşoptişti, Ovidiu Bîrlea dezvăluie cu mândrie marea bogăţie a creaţiilor folclorice în care se reflectă viaţa spirituală a locuitorilor din Munţii Apuseni, crezând sincer, ca şi înaintaşii săi, că „o adevărată literatură trainică, care să ne placă nouă şi să fie originală şi pentru alţii, nu se poate întemeia decât pe graiul viu al poporului nostru propriu, pe tradiţiile, obiceiurile şi istoria lui, pe geniul lui."[13] De altfel, relaţia literaturii culte cu folclorul reprezintă o altă temă a preocupărilor ştiinţifice ale lui Ovidiu Bîrlea, pe care o ilustrează în lucrarea *Poveştile lui Creangă* (1967) sau în diferite studii despre operele scriitorilor: Ion Budai-Deleanu, Ion Luca Caragiale, Octavian Goga, Mihai Eminescu, Lucian Blaga şi Liviu Rebreanu.

Aşa cum ne-a obişnuit, Ovidiu Bîrlea în scrierile sale literare prezintă sub cele mai felurite aspecte plaiurile de obârşie, cu focalizare atentă şi îndelungată pe Mogoşul natal şi pe comuna Bucium unde, şi mai târziu, atunci când a fost cercetător la Institutul de Etnografie şi Folclor din Bucureşti, între 1949 şi 1969, şi mulţi ani după aceea, şi-a petrecut vacanţele la rudele sale, participând la viaţa localnicilor cu magnetofonul şi ochiul său atent de scriitor, de aceea romanul are în faţă o dedicaţie: „În amintirea fratelui Vasile Ceteraş (1927- 1985)."[14] Pentru aceste locuri, aşa cum rezultă din tot ce a scris, are un adevărat cult şi ţine cu dinadins să lase posterităţii o seamă de informaţii pe care le-a deţinut, atât din vasta sa cultură de om erudit, cât şi din contactul său direct cu oamenii şi cu locurile ce i-au fost atât de dragi.

Scriitorul dezvăluie şi în acest roman o umanitate moţească foarte diversă sub raport istoric şi social, puternic fixată în solul muntelui, care îşi apără cu demnitate condiţia şi dreptul lor la istorie. Nu poate fi ignorată prezenţa unei romanităţi robuste şi trainice, cu indivizi conştienţi de rostul şi rolul lor istoric, cu oameni dârji şi puţin dispuşi să se plieze după regulile şi legile unei ocârmuiri împovărătoare, gata cu orice prilej să mai reteze din drepturile moţeşti moştenite din tată în fiu, ale unei colectivităţi aprige, hotărâtă să-şi apere cu tenacitate şi perseverenţă statutul de oameni liberi şi posesori ai unor tradiţii străvechi, arhaice, care nu pot fi anulate de niciun fel de lege sau hotărâre străină.[15]

Mesajul principal al cărţii este menţionat pe prima pagină a romanului printr-un citat din filozoful şi pedagogul francez J.J. Rousseau (1712-1778):«L'homme est né libre et

[10] Ovidiu Bîrlea, *Efigii*, [Bucureşti], Editura Cartea Românească, 1987, p. 36-37.
[11] Doina Blaga, *Ovidiu Bîrlea, prozator realist*, în „Discobolul", Alba Iulia, serie nouă, nr. 121-122-123 (126-127-128) / ian.- febr.- mart., 2008, p. 255.
[12] Ovidiu Bârlea, *Se face ziuă. Romanul anului 1848*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2015, p. 399-400.
[13] *Apud*.I.D. Bălan, *Prefaţă*, Mihai Eminescu, *Literatură populară*, *Culegeri şi prelucrări*, ediţie îngrijită şi prefaţă de I.D. Bălan, Bucureşti, Editura Tineretului, 1956, p. 17.
[14] Ovidiu Bârlea, *Se face ziuă. Romanul anului 1848*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2015, p. 5.
[15] Mircea Popa, *Ovidiu Bârlea – prozatorul*, în „Discobolul", Revistă de cultură, Alba Iulia, serie nouă, anul XX, nr. 235-236-237, iulie-august-septembrie, 2017, p. 208.

partout il est dans les fers.»[16] Ecaterina Varga, Avram Iancu şi alţi tribuni sunt purtătorii de mesaj ai moţilor iobăgiţi, împovăraţi de robote, de taxe mari, strâmtoraţi din toate părţile de impozite pentru mori, crâşmărit, cazanele de vinars, împiedicaţi de a folosi pădurile lor, obligaţi să presteze cărăuşii de lemne pentru cuptoarele de topit din Zlatna. Ei care, cum spun, aveau „scrisori de la craii Ardealului de acum vreo două sute de ani, că sunt liberi”[17], sunt asupriţi de jude, de şpan, de controlorul minelor, de colceriu; sunt obligaţi să facă armată, chiar dacă o lege din 1830 îi absolvise de această îndatorire; nu au voie să poarte cizme, pălărie „duplă”, haine de postav, cămăşi de jolj, „coloape de mătasă”.[18]

Acest volum de 400 de pagini al lui Ovidiu Bîrlea are un titlu structurat în două secvenţe edificatoare pentru problematica abordată: *Se face ziuă* şi *Romanul anului 1848*, ceea ce ne îndreptăţeşte să delimităm cele două părţi ale romanului, inseparabile fiindcă au o zonă de interferenţă ca timp, spaţiu şi personaje. Sintagma *Se face ziuă* este o metaforă pentru ieşirea românilor din iobăgie ca o consecinţă a Revoluţiei de la 1848 din Transilvania şi se regăseşte textual în replica unui personaj din epilogul romanului, care simte plin de satisfacţie bucuria libertăţii, contemplând imensitatea naturii: „Înaintea lui, spre creştetul Corăbiei, cerul căpătase zimţi roşietici ce se îngălbeneau uşor acolo unde întâlneau pământul. «Iacă se face ziuă!» - îi scăpă fără voie. Se uita ca beat înaintea lui: niciodată nu văzuse zori mai frumoase.”[19]

Prima parte a romanului, până la capitolul XI (din cele douăzeci de capitole), este plasată sub auspiciile „zorilor” şi relatează povestea faptelor Caterinei Varga, faimoasa unguroaică devenită apărătoarea drepturilor moţilor, autoare a numeroase memorii adresate curţii de la Viena. Acţiunile moţilor cât şi ale Caterinei Varga îşi găsesc sfârşit în gestul, considerat de autor drept „trădător”, al vicarului ortodox al Sibiului, Andrei Şaguna, care a profitat de o adunare a oamenilor la biserică pentru a o prinde şi a o preda autorităţilor pe cea care dorise să uşureze soarta locuitorilor munţilor. Caterina Varga a fost pentru cei din Apuseni o prevestitoare de nouă furtună, un sol al libertăţii. Tensiunile create nu îşi vor găsi rezolvare, deoarece flacăra Revoluţiei de la 1848 va aprinde ca o vâlvătaie satele mocăneşti.[20]

Începând cu capitolul XI sunt introduse personajele *Romanului anului 1848*, tematica se diversifică, subiectul devine mai palpitant fiindcă transformă povestea anului 1848 în povestea luptelor armate conduse de Avram Iancu şi de căpitanii săi contra ungurilor. Acţiunea capătă aspectul unui tumult social, al unui război la care ia parte toată suflarea muntelui, de la bătrâni la copii, de la tineri la oameni în toată firea, atât bărbaţi, cât şi femei. Mişcarea populară dobândeşte relief şi consistenţă, ieşind din perimetrul îngust al unui singur personaj spre a acumula dimensiune şi adâncime scenică, cu fundal epopeic. Episoadele sunt bine reliefate, dinamica lor ni se înfăţişează ca antrenantă, fiind dublată de un anume eroism popular. Transpunere epică urmează fidel cronologia evenimentelor istorice, beneficiind din plin de documentare istorică.[21]

Acţiunea se desfăşoară, în cea mai mare parte în satul Izbita din comuna Bucium, dar şi în localităţile din împrejurimi: Coleşeni, Poieni, Muntari, Galda sau la Zlatna şi Abrud, în anii premergători şi în timpul Revoluţiei de la 1848.

[16] Jean-Jacques Rousseau, *Contractul social. Omul s-a născut liber, dar pretutindeni este în lanţuri*, Bucureşti, Editura Antet, 2013.
[17] Ovidiu Bârlea, *Se face ziuă. Romanul anului 1848*, *ed. cit*., p. 13.
[18] *Ibidem*, p. 20.
[19] *Ibidem*, p. 400-401.
[20] Mircea Popa, *Ovidiu Bârlea – prozatorul*, în „Discobolul”, Revistă de cultură, Alba Iulia, serie nouă, anul XX, nr. 235-236-237, iulie-august-septembrie, 2017, p. 221.
[21] *Ibidem*, p. 222.

Personajele principale intră în acţiune sosind în Bucium Izbita, pe la jumătatea lui decembrie, într-un mod cu totul neaşteptat, nu pe drumul principal, ci coborând de pe munte pe Valea Izbicioarei. Sunt doi bărbaţi, Teodor Crâsnic şi Simion Ţandrău, zis Pitoc, din Poieni, care îi prezintă unei doamne ţinutul şi îi explică toponimia, satul se numeşte Izbita „doară pare că ar fi izbit-o chiar dracul aici în strâmtoarea aiasta".[22] Cu o zi în urmă fuseseră la încă o înfăţişare a procesului din Aiud pentru drepturile pe care le avuseseră minerii din Apuseni, probate cu documente date de principii din Ardeal, drepturi de care nu voiau să ţină seama autorităţile maghiare din Abrud şi din Cluj, fiindcă în 1789, cei de la şpănatul din Abrud i-au silit pe câţiva moţi strânşi la târgul de ţară să semneze un contract nedrept prin care se obligau la o serie de robote. Pentru a întregi imaginea de ansamblu asupra condiţiilor de trai ale moţilor din Apuseni şi sporind caracterul documentar al romanului, scriitorul prezintă detaliat aceste împilări. Pe lângă zeciuiala din minerit rămasă din bătrâni, conform căreia fiecare trebuia să dea fiscului „trei pisete de aur"[23], acum li se cerea băieşilor din zonă să presteze robotă de iobag, să scoată lemnele din apă aduse cu plutele pe Arieş, la „greblele de la Ofănbaia"[24] şi să le facă stânjeni, să taie şase sute de buşteni, să-l ajute pe meşter să prelucreze scândurile pe care să le predea la depozitul din Abrud şi să ducă lemne de foc la topitoria din Zlatna. Contractul stipula că pentru fiecare muncă vor fi plătiţi, bineînţeles, cu o sumă infimă, însă nici aceea nu o primeau fiindcă „domnii-s hoţi din născuta lor"[25], amânau mereu plata, astfel că mai bine renunţau la bani decât să tot facă drumul până în Abrud „de calea mânzului".[26]

La Aiud, buciumanii o întâlnesc pe Ecaterina Varga care află de necazurile lor din discuţiile dintr-o cârciumă, unde au poposit înainte de a se întoarce acasă. Femeia care citea şi scria în germană şi în ungureşte „s-o legătuit că a umbla ea în rândul procesului, dară prin rugări băgate acolo la curtea din Viena, unde are un frate ..."[27] Energică şi hotărâtă vine la Bucium ca să culeagă toate informaţiile de care avea nevoie, despre abuzurile săvârşite de „fiscuşul" din Abrud şi de „gubernul" de la Cluj. Litigiul era vechi, de prin 1810, iar autorităţile tărăgănau procesul. Mult mai multe detalii primeşte Caterina de la Manase, un om în puterea vârstei, silit a umbla în cârje fiindcă fusese bătut crunt de „cătanele" trimise să restabilească ordinea în urmă cu trei ani, în 1837, când buciumanii s-au revoltat împotriva fiscului. Pentru că a îndrăznit să-şi ceară drepturile, omul a rămas infirm, incapabil de munca în mină, fiind ajutat mereu de ceilalţi săteni.

Acasă la Furcoi, în jurul unui „blid" cu plăcinte făcute de gazda Mărie, Manase îi explică pe scurt doamnei, „în câteva cuvinte de foc"[28], situaţia în care se află buciumanii, „care nu au pe nime, fără numa pe bunul Dumnezeu, da el îi departe, acolo sus, şi până la El ne mănâncă sfinţii"[29], iar doamna îşi notează cu atenţie totul. Gândul scăpării de iobăgie, întrezărirea unei speranţe în acest sens îi face pe moţi şă-şi deschidă sufletele şi să o privească pe Caterina cu mare încredere şi admiraţie: „O, de ţi-ar ajuta bunul Dumnezeu să iei piatra aiasta de pe noi, te-om pomeni toţi din tată-n fiu, că iacă doamna noastră ne-o scos din jug."[30] Pe de altă parte, multiplele împilări ale moţilor, multe dintre ele neconsemnate în contract, cum ar fi: interdicţia de a tăia lemne din pădurile lor, obligaţia de a cumpăra scânduri de la

[22] Ovidiu Bârlea, *Se face ziuă. Romanul anului 1848*, *ed. cit*., p. 7.
[23] *Ibidem*, p. 11.
[24] *Ibidem*, p. 14.
[25] *Ibidem*, p. 15.
[26] *Ibidem*, p. 15.
[27] *Ibidem*, p. 11.
[28] *Ibidem*, p. 12.
[29] *Ibidem*, p. 12.
[30] *Ibidem*, p. 12.

„fiscuş" chiar şi pentru construirea unui gard, imposibilitatea ridicării unei case pe aceeaşi sesie iobăgească, necesitatea ca femeile să toarcă şi să ţească „cât le vine de la domnii de la şpanat, că doamnele lor, bag sama, nu ştiu"[31], trimiterea lor pe hotar după fragi, zmeură, mure, ciuperci, ca şi obligaţia de a le trimite ouă, în funcţie de numărul de găini deţinute, o intrigă pe Caterina, care, cuprinsă de indignare, ţine un discurs înflăcărat, bătând cu pumnul în masă şi făcându-i pe toţi cei de faţă să încremenească: „Ascultau întâiaşi dată frânturi dintr-un catechism nou şi nu le venea să creadă că vorbele pot fi atât de cutezătoare!"[32] Pasiunea cu care vorbeşte despre libertate: „Pentru că Dumnezeu l-a făcut pe om liber şi numai tiranii pământului l-au supus şi l-au băgat în lanţuri."[33] sau: „Doar pământul e al nimănui şi al tuturora şi toţi trebuie să se bucure de roadele lui!"[34] o determină pe eroină să devină în viziunea autorului, „un apostol rousseauist poate fără să ştie, căci vorbele [ei] cele mari izvorau din scrierile lui Jean-Jacques Rousseau, filosoful revoluţiilor ce aveau să schimbe faţa continentului."[35]

Numită „Joana d'Arc a buciumanilor", scriitorul crede că, dat fiind ceea ce a făcut ea pentru buciumani, merită mai mult decât s-a scris până azi, de aceea îi realizează Ecaterinei Varga un portret favorabil detaliat. Această femeie între două vârste, „De statură mijlocie, cu părul strâns într-o cunună ce se zărea de sub broboada neagră, avea faţa cam bărnace, cu o roşeaţă în pomeţii obrazului care o întinerea."[36] impresiona mai ales prin „privirea ei adâncă ce izvora din ochii aceia negri; părea că din ei vine ca de undeva de departe un fel de lumină tainică, aidoma unei pâlpâiri de o clipă."[37] Probabil că acea lumină tainică zărită de buciumani în ochii Caterinei era speranţa libertăţii, încrederea că ea, „doamna noastră", cum au început să o numească, „va scoate carul din mocirlă [...]. Doară văzuraţi bine cum voroveşte cu toată făptura, de s-ar mişca şi pietrele dac-ar auzi-o."[38]

Nedumerirea lor era de ce această femeie cultă, care „pe domneşte o trage, cum scrie în cărţi"[39] a venit la ei în munţi şi le-a oferit ajutorul fără a pretinde plată, spunându-le făţiş: „nu vreau să vă storc ca avocaţii, decât să-mi daţi ţinere, cum se zice, casă şi masă"[40], iar când va trebui să meargă la Cluj, la guvern, sau la Viena, să îi strângă bani pentru călătorie. Anticipând probabil această preocupare a lor, Caterina le mărturiseşte deschis: „Să nu vă miraţi că am venit aici prin munţii voştri, dar aşa m-a îndemnat inima mea, un glas care mi-a poruncit să vă vin în ajutor, aşa de plăcerea de a face bine şi din dragoste pentru voi."[41]

Cârciuma este un topos nelipsit din comunitatea rurală care îi adună pe bărbaţii din sat la momente de răgaz după munca istovitoare în mină, pe hotar sau în gospodării. În Izbita, cârciuma era ţinută de Candin Danciu, poreclit Horomoaţă, şi el nemulţumit de taxa prea mare pentru crâşmărit şi de faptul că avea voie să vândă doar vinul adus de „fiscuş", vin care de cele mai multe ori era o „liorbăitură", după cum îi zice Furcoi, care după plecarea Catarinei, l-a luat pe Manase şi pe Pitoc şi s-au dus la cârciumă. Aici îşi face apariţia un alt personaj enigmatic şi tragic în acelaşi timp, poreclit Huhu, căci numele adevărat nu i-l cunoştea nimeni. Prezenţa sa este anunţată de cârciumar prin exclamaţia: „- Iaca vine

[31] *Ibidem*, p. 15.
[32] *Ibidem*, p. 22.
[33] *Ibidem*, p. 22.
[34] *Ibidem*, p. 22.
[35] *Ibidem*, p. 22.
[36] *Ibidem*, p. 10.
[37] *Ibidem*, p. 10.
[38] *Ibidem*, p. 25.
[39] *Ibidem*, p. 25.
[40] *Ibidem*, p. 23.
[41] *Ibidem*, p. 23.

primejdia!”[42], iar omul cu haine zdrenţăroase şi mari îşi face intrarea teatral, cu replica: „-Haida la Candin, Să ne deie vin!”[43] Fusese adus de controlorul minelor, Ion Sterca Şiuluţiu, să-i fie ştempar la ştеampurile pe care şi el le avea în zonă. Fiindcă se îmbăta şi nu îşi făcea treaba, a fost dat afară, iar acum muncea pe la cine se nimerea, însă banii primiţi îi dădea pe băutură de cele mai multe ori.

Recurgând la inserţie pentru a putea valorifica o legendă locală, autorul îl transformă pe Huhu în narator al unei întâmplări din trecutul său neguros, care l-a zguduit profund. Tânăr şi naiv fiind, intrase într-o bandă de hoţi de vite pe care le treceau Munţii Sibiului şi le vindeau în Ţara Românească. Aflându-se cu o ciurdă în drum spre locul de înnoptat, Suptu, şeful bandei, zăreşte o pereche de boi graşi păscând, păziţi de o fetiţă de vreo zece ani „de părea că-i un înger”[44] şi fără să mai stea pe gânduri, îi ia fetei boii. Copila începe să plângă şi porneşte după ei, rugându-i să îi lase animalele. Fiindcă devenise o ameninţare în deconspirarea lor, Suptu o păcăleşte pe fată, o prinde şi o duce în pădurea de pe Pârâul Iadului unde o leagă de un copac. Huhu, impresionat de inocenţa şi groaza care se citea în ochii bietei făpturi, îi promisese prin semne că va veni el mai târziu şi o va dezlega, ceea ce şi făcuse, însă se iscase o furtună ca de sfârşitul lumii, de nu se vedea şi nu se auzea la doi paşi în pădure şi a căutat-o zadarnic. La un moment dat, Huhu alunecă şi se rostogoleşte, lovindu-se cu capul de un buştean. S-a trezit abia către dimineaţa când trebuia să fie la boi. Nu le-a zis nimic celorlalţi hoţi, iar a doua zi au plecat, trebuind sa ajungă cu animalele la locul stabilit, numai că fuseseră prinşi şi întemniţaţi, probabil îi pârâse cineva sau a fost blestemul fetei „că prea o fost curată.”[45] Eliberat, se duce direct la Pârâul Iadului unde caută o zi întreagă corpul fetei. Un bătrân îi spuse că fuseseră găsite mai demult, de către nişte păstori, oasele unei fete „aşa albe şi funia cu care o fost legată”[46], dar aceştia le-au îngropat în vârful dealului, care de atunci se numeşte „Crucea Fetii”.

„Doamna noastră”, cum îi spuneau buciumanii Ecaterinei Varga, face mai multe drumuri la Viena şi la guvernul din Cluj, dar nu realizează mare lucru, în schimb îşi atrage duşmănia autorităţilor maghiare, care pun la cale arestarea ei, lucru ce se va înfăptui în ziua de Bobotează a anului 1847, cu sprijinul direct al viitorului mitropolit al Ardealului, Andrei Şaguna, pe atunci vicar al Sibiului. Din romanul lui Ovidiu Bîrlea rezultă că arestarea Ecaterinei Varga ar fi fost condiţia impusă de autorităţile de la Viena pentru obţinerea înaltului scaun în ierarhia ortodoxă.[47]

Popa Gheorghe Suciu din Izbita întruchipează idealul preotului de la ţară, iubit şi apreciat de toată comunitatea pentru virtuţile sale. Chiar dacă nu învăţase multă carte, ci făcuse doar şase luni la şcoala de preoţi din Sibiu, oamenilor le plăcea că vorbea răspicat, nu grăbea slujba, glasul său era „răsunător, de clocotea biserica în timpul slujbei, dar cald şi puţin tremurat, de le mergea buciumanilor la inimă.”[48] La cei patruzeci şi şase de ani, era „om voinic, spătos, cu statura înaltă, încât putea fi dintr-odată zărit în mulţime”[49] şi se îmbrăca ţărăneşte ca toţi oamenii locului. Avea două fete căsătorite şi amândurora le-a construit case

[42] *Ibidem*, p. 28.
[43] *Ibidem*, p. 28.
[44] *Ibidem*, p. 34.
[45] *Ibidem*, p. 36.
[46] *Ibidem*, p. 37.
[47] *O Carte ... Ca într-un muzeu: Ovidiu Bârlea, Se face ziuă. romanul anului 1848*, în „Ziarul 21”, 9 februarie 2017, http://www2.ziarul21.ro/index.php/lifestyle-a-timp-liber/cultur/20733-o-carte-ca-intr-un-muzeu-ovidiu-barlea-se-face-ziu-romanul-anului-1848
[48] Ovidiu Bârlea, *Se face ziuă. Romanul anului 1848*, *ed. cit*., p. 48.
[49] *Ibidem*, p. 48.

şi le-a dat zestre consistentă. Cel mai mult „îl aveau la inimă”[50] buciumanii pentru că în timpul săptămânii lucra la baie alături de ei, iar preoteasa îl ajuta la spălarea măcinişului la hurcă. Norocul a dat peste el, fiindcă a descoperit un filon bogat în aur, însă „Bogăţia nu l-a smitit dintr-ale lui [...] Nici nu-i plăcea să se ţină mai sus decât ceilalţi, ştia că bogăţia lui venise de la norocul cel orb care într-o bună zi îl poate părăsi [...] Tocmai de aceea nu înnoda banul cu zece noduri [...].”[51] Muncea cu râvnă la mină, iar dimineaţa după ce prânzea, avea obiceiul să îşi anunţe preoteasa că pleacă prin versurile auzite de la alţii: „Straiţa şi bâta/ colopul şi norocul!”[52], pronunţând mai apăsat ultimul cuvânt, conştient fiind de valoarea lui. Dragostea de viaţă şi jovialitatea-i caracteristică i-au determinat porecla „popa Piţulă” căci, aflându-se în Abrud la fiica sa, ar fi glumit că este atât de bogat, încât Dumnezeu nu ar avea mai mult decât el decât cu o piţulă. Vorbele s-au transmis din gură în gură şi cineva i-a dat această poreclă, pentru care nu s-a supărat „ca alţii pestriţi la maţe”[53], ci mai degrabă s-a amuzat.

Relaţia preotului cu Caterina Varga era cât se poate de cordială, o respecta şi o aprecia atât pentru ştiinţa ei de carte, cât şi pentru „farmecul ce izvora din toată făptura ei”[54], convins fiind că ea nu voia decât uşurarea vieţii buciumanilor. De aceea, o sprijină în acţiunile ei, anunţă în biserică strângerea banilor pentru drumurile la Viena şi chiar promite că dacă nu se vor aduna suficienţi bani, va da de la el cât mai trebuie. De altfel, toţi buciumanii o iubeau pe Caterina, iar vestea plecării ei la Viena se răspândi peste tot, oamenii vorbeau la crâşmă, la moară despre ea, Furcoi aprecia: „Da-i o doamnă cum nu se poate mai bună, ţine cu noi din toată inima, Doamne dă-i sănătate. Şi când spune ceva, îi ca de pe carte şi te loveşte oblu la inimă, de nu ştiu cum te răcoreşti ascultând-o.”[55], iar morarul Petre, zis Băbănuţ, a adăugat: „am auzit că aprinde oamenii cu vorba ei.”[56]

Veritabilă pagină etnografică, scriitorul descrie cu minuţiozitate adunarea buciumanilor la sfinţirea minei Cocu, îmbrăcaţi în mândre straie populare venind înşiraţi pe coasta muntelui, călare sau pe jos. „Şi vin mulţi, pentru că le place şi lor voia bună. Destul stau posomorâţi acolo sub pământ, la ortul mustind de umezeală, încrâncenându-se să bată găurile de puşcat, încât nimic nu poate fi mai dulce decât să adaşti pe pajiştea molcomă de pe poala Corabiei, între atâta lume venită să petreacă.”[57]Preotul Piţulă cere lui Dumnezeu să-i ocrotească pe băieşi, să le dea gândul cel bun de a găsi vâna de aur care să le aducă noroc, spre a nu munci în zadar. Mogoşenii au adus „pe sub mână”[58], cu berbinţele pe cai, „vin curat, din struguri, fiert în legea lui, nu amestecat cu leobăituri, cum era cel adus de fisc la crâşmele din sat”[59], iar buciumanii s-au aşezat pe pajiştea din faţa intrării în mină, de la copii până la bătrâni, dar cei mai bucuroşi erau tinerii dornici de joc. Culuţ al lui Furcoi şi cu Gheorghea Lupului cântau la fluier, „[...] o zicală limpede care curgea lin ca apa pe ţâraiele Corabiei, cu unduiri dulci, iar la sfârşit cu un sunet alungit şi îngroşat, parcă suna dintr-un fund de pârău. Volburi după volburi se rotiră în văzduhul blând şi oamenii tresăriră cutremuraţi de fiori.”[60] Jocul s-a încins în frunte cu popa, un jucător înnăscut, care arunca şi

[50]*Ibidem*, p. 48.
[51]*Ibidem*, p. 48-49.
[52]*Ibidem*, p. 49.
[53]*Ibidem*, p. 49.
[54]*Ibidem*, p. 49.
[55]*Ibidem*, p. 60.
[56]*Ibidem*, p. 60.
[57]*Ibidem*, p. 129.
[58]*Ibidem*, p. 131.
[59]*Ibidem*, p. 131.
[60]*Ibidem*, p. 132.

câte o strigătură „ca şi cum ar fi vrut să nu se lase întrecut, cum nu-l întrecea nimeni nici în rândul băitului."[61]

Cu acest prilej, între Oană, fiica morarului Petre, zis Băbănuţ, şi Culuţ se leagă o mare şi greu încercată poveste de iubire, fiind din sate diferite, flăcăul o conduce acasă, zăbovind într-o poiană lângă izvor. Ca să se mai vadă, se înţeleg să se ducă împreună la târgul de vară din Zlatna, fără să le treacă prin cap ce li se va putea întâmpla. Culuţ este prins de jandarmi şi dus în armată undeva în Galiţia. Deşi potrivit legii, băieşii erau scutiţi de serviciul militar, iar „luarea la cătănie cu funia"[62] fusese oprită de lege încă din 1830, autorităţile recurg la această practică pentru a-i reduce la tăcere şi a-i intimida pe buciumani. Rămasă însărcinată, Oană este bătută cumplit de tatăl ei şi alungată de acasă pentru ruşinea priciunuită şi fiindcă fata nu vrea să spună cine este tatăl viitorului copil. Când Oană, legată de un prun, era bătută cu sălbăticie de tatăl ei, întâmplător trecea pe drum tocmai Furcoi, tatăl lui Culuţ, căruia i se face milă de fată şi o ia la el, mai mult ca ajutor în casă pentru Mărie. Prin martie, după o ninsoare zdravănă, Oană merge la vaci pentru a le mulge şi a le hrăni, dar tocmai atunci îi venise sorocul, trebuia să nască singură, iarna, departe de casă, în şura din coliba de pe deal. Scena naşterii este zguduitoare. Durerile, amalgamul de gânduri şi sentimente ale mamei sunt transpuse cu o emoţionantă francheţe, dar şi cu o oarecare naivitate ilustrată de numeroasele comparaţii utilizate: „Cuţite lungi şi încârligate îi umblau prin măruntaie, sfâşiau ce apucau şi i se părea că aude cum rupturile se desfac una dintr-alta, ca o pânză sfârtecată cu ciudă de mai multe mâini."[63] După ce mica fiinţă, un băieţel voinic, vine pe lume în urma unor cumplite dureri, tânăra mamă taie buricul copilului cu un vârf de coasă găsit împlântat între bârnele şurii apoi „Îl ridică prinzându-l de subţiori, şi când îl văzu plin de gozurile de fân, îi veni întâi să râdă, apoi o năpădi plânsul. Aşa nu-l poate înfăşa, va trebui să-l cureţe cât de cât. […] dar cum să-l cureţe de firele de fân ce se lipiseră peste tot? Deodată gândul cel bun îi lumină mintea. Ieşi cu el afară şi fără să-i pese de orăcăielile lui, se lăsă în genunchi unde locul era neatins şi începu să-l frece cu zăpadă, ţinându-l într-o mână ca pe un bălătruc. – Oa, oa, puiuţu mamii, oa, oa! – începu să-l îngâne ca să n-o asurzească ţipând doar el. Apoi o podidi plânsul şi lacrimile căzeau cu picuri grei pe trupul plăpând. […] Aşa ţi-o fost dat, puiuţul mamii, să te spele maică-ta cu lacrimile ei la scalda dintâie – şi hohotele îi înecară vorbele …"[64]

Scriitorul strecoară în această secvenţă narativă o serie de obiceiuri şi superstiţii legate de naştere sau de noul-născut: l-a scăldat punând în covată apă sfinţită, busuioc, o cruciuliţă şi „un mariaş de argint cu chipul Mariei Tereza [...] ca să fie cel scăldat curat şi luminat ca argintul strecurat"[65], îi leagă scutecul cu o faşă albă „vârstată" cu roşu, sub bărbie „petrecu faşa prin găuricea marieşului de argint [...], apoi mai înnodă un ciucur roşu, mare, să fie văzut de departe ca să nu-l deoache cine se va uita la el"[66], apa de scaldă fu golită de Mărie la rădăcina mărului de după casă pentru a face rod bun şi pentru ca pruncul să aibă obrajii roşii ca mărul, iar înainte de a ieşi din încăpere, Mărie puse tămâie pe plita sobei şi zise o rugăciune.

[61] *Ibidem*, p. 138.
[62] *Ibidem*, p. 156.
[63] *Ibidem*, p. 185.
[64] *Ibidem*, p. 186.
[65] *Ibidem*, p. 190.
[66] *Ibidem*, p. 192.

Peste această acţiune se suprapune apariţia unor personaje din *Romanul anului 1848*, respectiv tinerii studenţi Avram Iancu, Iosif Sterca Şiuluţiu[67], fiul controlorului de mine, şi Ion Faur, viitori conducători al Revoluţiei de la 1848. Ei o vizitează în Bucium pe Ecaterina Varga despre care auziseră că pregăteşte „o a doua ediţiune a revoluţiunii lui Horea”[68] şi pentru care aveau multă admiraţie, venind, după cum înşişi mărturisesc „să îi aducă omagiile”.[69] Caterina le arată modestia-i caracteristică, neagă orice îndemn la violenţă sau revoltă, subliniind că ea a recurs doar la mijloacele legale, reclamaţii şi petiţii, spre a le uşura cât de puţin viaţa moţilor.

Avram Iancu şi Iosif Şterca Şuluţiu, „drepturişti” la Cluj, iar Ioan Faur, teolog la Blaj, întorcându-se din vacanţa de primăvară şi trecând pe la Bucium călare, se îndreaptă către Galda de Jos, unde sunt aşteptaţi de alţi colegi, printre care viitoare personalităţi de primă mărime precum: Maxim Hulea, pe atunci teolog la Blaj, Ilie Măcelaru, Ioan Pinciu şi Iuliu Mihali, toţi trei studenţi la drept în Cluj. În acea vreme, elevii şi studenţii care aveau drum comun către şcoală se strângeau la colegii din satele mai apropiate, de unde porneau pe jos, călare sau, cel mai des, cu căruţele fiindcă trebuia să îşi ducă haine şi mâncare cu ei. La Galda, în casa preotului, care avea şi el doi flăcăi, pe Ion Găinaru, „gimnazist în ultima clasă de filosofie la Blaj”[70] şi pe Gheorghe, student teolog la Blaj, se încinge o petrecere studenţească cu vin, miel fript şi pupuri tocmai scoase din cuptor. Studenţii se întrec în a-şi da replici în limba latină, care de care mai savuroase, se salută: „Ura, *mocanissimi*!”[71] şi „Sevus!”[72], la ciocnirea paharelor îşi urează: „*Vivat er floreat*!”[73], iar pe Avram Iancu îl prezintă celorlalţi: „*Abrahamus Iancu, eminens iuris peritus et mocanorum futurus dux*!”[74]

În următoarea zi, dis-de-dimineaţă erau toţi pregătiţi de drum, veniseră ceteraşi şi fete care îi însoţiseră până la răscrucea drumurilor, apoi căruţele se despărţiră, una o luase pe drumul Clujului, iar cealaltă, către podul mobil de pe Mureş, înspre Blaj. Din căruţa care se îndepărta, Iancu admira drumul plin de şcolari, cei mai mulţi pe jos, iar în spatele lor veneau căruţele cu provizii de mâncare pe care şi-o găteau la gazdele din Blaj, aici „ţipării făcuţi în dar de pe moşia episcopiei le veneau la toţi ca o sâmbrie caldă pentru mai multă osârdie la învăţătură.”[75] Iancu nu putuse să nu exclame: „Începe a se dezmorţi şi naţiunea noastră.”[76] Scriitorul compară drumul către şcolile Blajului cu un drum de nuntă, glasurile tinereşti amestecându-se cu cele ale ceterii şi cu sentimentele de bucurie şi optimism provocate de certitudinea că lumina cărţii va ridica în picioare neamul românesc.

Anul 1846 aduce mari schimbări în viaţa socială şi politică a Transilvaniei. Guvernatorul Teleki raportează Vienei că pe domeniile Zlatnei nu poate restabili ordinea decât cu sprijinul armatei, pe de altă parte, cancelarul vienez Jósika îl somează pe guvernator să îi oblige pe iobagi la prestaţiile domaniale şi să o aresteze pe agitatoarea Caterina Varga. Guvernatorul şi noul comite al Albei de Jos, baronul Nicolae Bánffy, găsesc o altă modalitate de a-i manipula pe moţii revoltaţi din Apuseni, astfel ei îi scriu noului vicar de la Sibiu,

[67] Iosif Şterca Şuluţiu scrie o lucrare despre Ecaterina Varga, luptătoarea pentru apărarea drepturilor iobagilor din Munţii Apuseni intitulată *O lacrimă fierbinte*, Braşov, 1877, precum şi *Biografia lui Avram Iancu*, Sibiu, 1897.
[68] Ovidiu Bârlea, *Se face ziuă. Romanul anului 1848*, *ed. cit*., p. 210.
[69] *Ibidem*, p. 209.
[70] *Ibidem*, p. 221.
[71] *Ibidem*, p. 222.
[72] *Ibidem*, p. 223.
[73] *Ibidem*, p. 223.
[74] *Ibidem*, p. 223.
[75] *Ibidem*, p. 240.
[76] *Ibidem*, p. 240.

Andrei Şaguna, o scrisoare prin care îi cer să îi liniştească imediat pe minerii iobagii din zona Abrudului. Vicarul s-a grăbit să facă o călătorie la Izbita, iar relaţiile vicarului cu popa Piţulă au devenit tensionate, Excelenţa Sa suspectând că popa le-ar fi spus credincioşilor să plece acasă după slujbă, dar mai ales l-a deranjat atitudinea preotului în momentul în care i-a cerut să o trădeze pe instigatoarea Ecaterina Varga: „- Asta n-o fac, Măria Sa! Iacă sunt om de cincizeci de ani, mai bătrân ca Măria Sa, da să-mi vând eu pe cineva care nu mi-o făcut niciun rău, nici mie, nici altuia, făr' numai bine, adică să mă fac iudă, cum se zice - aiasta ferit-a Sfântul! Şi dacă mere treaba aşa, iacă pun patrafirul jos şi-mi dau abzicerea de la parohie, decât să-mi încarc sufletul cu un păcat."[77] Refuzul categoric şi dârzenia preotului îi fac pe vicar să fie mai domol, să încerce să îl convingă că el nu ar trebui decât să îl înştiinţeze pe protopopul Iosif Ighian când această *pernicioasa seductix* este în Bucium, dar este refuzat din nou, ceea ce îl determină pe vicar să afirme cu sinceritate: „- Atunci nu face nimic, cerem la alţii."[78] şi într-adevăr îi convocă pe toţi preoţii din zonă cu care avu întrevederi individuale.

Scriitorul prezintă detaliat întâlnirea pe diplomatică pe care vicarul Andrei Şaguna o are cu guvernatorul Teleki la Cluj, de a cărui susţinere avea nevoie pentru a urca în scaunul episcopal. Teleki îi apreciază acurateţea cu care vorbea limba maghiară învăţată în paralel cu latina şi germana, la universitate unde a urmat filosofia şi dreptul, dar îi reproşează că „stă cam slab cu româna"[79], el fiind aromân din Munţii Pindului. De asemenea, îl suspectează de oportunism trecând de la catolicism la ortodoxism, „astfel aţi câştigat perspectiva de a urca pe un scaun episcopal, ceea ce la catolici ar fi fost neasemuit mai greu"[80], spunându-i franc că la această numire are şi el un cuvânt de spus, iar pentru a fi în favoarea sa, trebuie să rezolve definitiv problema iobagilor recalcitranţi din Abrud, ceea ce nu se poate realiza decât cu arestarea Ecaterinei Varga. În încheierea audienţei, guvernatorul îi recomandă lui Şaguna ca această rezolvare să se petreacă înainte de ţinerea sinodului pentru alegerea candidaţilor la episcopie, scriitorul prezentând, prin recurgerea la stilul indirect liber, şi gândurile care îi străbăteau mintea guvernatorului: „Îşi dăduse seama de la început că are înaintea lui un mare ambiţios, în stare să joace până la ultima carte în folosul său, de aceea îl privea cu acea satisfacţie amestecată cu sadism care este dată numai potenţaţilor zilei. Avea acum siguranţa că, la nevoie, va putea prinde cu el chiar iepuri."[81]

În decembrie, Andrei Şaguna fusese informat de protopopul Ighian că, abia întoarsă în munţi, Caterina strângea bani pentru o altă călătorie la Viena şi că cei din Bucium „au devenit iarăşi îndărătnici, nu vreau să mai audă de robotele impuse de fisc."[82] Socotind că nu mai e vreme de pierdut, vicarul îi cere printr-o scrisoare protopului să îl invite la Bucium de Bobotează şi îl înştiinţează pe guvernator că pleacă în munţi să rezolve problema cu „poporul recalcitrant."[83] Înainte de a merge în Izbita, rămâne o noapte la protopop, fiind foarte agitat şi având un coşmar ciudat.

Dacă până în acest punct, romanul avea preponderent caracterul unei cronici a evenimentelor din acea perioadă, sau cel puţin aceasta era aparenţa creată, datorită numeroaselor trimiteri la documentele vremii, fragmente din scrisori, cereri şi plângeri adresate autorităţilor, scena capturării Ecaterinei Varga este fascinant construită, cu elemente specifice prozei fantastice în episodul arătării diavolului în vis, imaginaţia inundând spaţiul

[77] *Ibidem*, p. 247.
[78] *Ibidem*, p. 248.
[79] *Ibidem*, p. 255.
[80] *Ibidem*, p. 255.
[81] *Ibidem*, p. 259.
[82] *Ibidem*, p. 260.
[83] *Ibidem*, p. 261.

realităţii. Vicarul adoarme după o masă zdravănă stropită cu vin şi „borviz", când simte nişte aburi calzi care îi ating urechea şi îl avertizează că răspoimâine va avea o zi grea, fiindu-i în joc avansarea. Glasul cel misterios continuă cu un şir de întrebări, rânjind straniu: «Vrei să ajungi episcop, aşa-i? [...] Vrei să răzbaţi cu orice preţ, ai? [...] Adică să o prinzi pe Catarina Varga, aşa-i?»[84] În continuare, este atenţionat de glasul acela că nu va reuşi să o prindă pe Catarina decât dacă o va lua în braţe şi o va urca în sanie, urmând ca apoi să plece ca fulgerul: „« Bagă de seamă, îţi spun încă o dată: până ce nu vei strânge bucuţele doamnei în mâinile tale sfinţite, nu vor ajunge niciodată prea-sfinţite. Ai înţeles?» Şi glasul cald îi răsună mai adânc în ureche, ba simte şi o gâdilătură în adâncul ei, apoi o ciupitură fină de vârful nasului."[85] Vicarul se trezeşte cu părul vâlvoi, cu ochii plini de spaimă, strigând: „- Piei satană!"[86], nu zăreşte nimic prin bezna odăii, se gândeşte că poate aşteaptă prin vreun colţ al încăperii şi îi pare rău că nu a lăsat o lumânare aprinsă. Îşi face cruce şi încearcă să se liniştească, sperând că a fost un vis, bea apă, regretă că a mâncat prea mult şi încearcă zadarnic să adoarmă din nou, răsucindu-se de pe o parte pe alta, până dimineaţa.

Deşi spera să nu fie părtaş la acestă acţiune nedemnă, protopopul este chemat să-l însoţească pe vicar la Izbita, lor li se alătură o delegaţie întreagă de domni. Vestea că de Bobotează va fi o slujbă mare în sat se răspândise peste tot, iar popa Piţulă primise sarcina să pregătească o masă bună pentru toţi însoţitorii vicarului. Lumea se strânse la biserică, slujba fu lungă, cu sfinţirea apei şi o predică pregătită în prealabil despre faptul că orice stăpânire este de la Dumnezeu.

După terminarea oficiului religios, în curtea bisericii, vicarul s-a oprit la discuţii cu buciumanii, întrebându-i de soarta procesului şi de doamna Caterina care era printre ei. Vicarul a luat-o de braţ zâmbind şi au început să converseze în ungureşte, în timp ce se îndreptau către drum. Buciumanii au rămas pe loc, privindu-i de la depărtare. Când au ajuns în dreptul saniei, doamna a refuzat să urce, aşa că vicarul a luat-o în braţe şi a împins-o lângă protopop, sărind şi el lângă ei şi pornind în galop. Buciumanii încremeniţi au văzut doar cum doamna se zbate să sară din sanie şi strigă după ajutor. Câţiva săteni şi-au luat repede puştile şi au plecat călare în urmărirea lor, sperând că dacă o vor lua pe o scurtătură, îi vor ajunge înainte de Dealu Mare, dar sania vicarului avea patru cai, iar poteca pe care au luat-o ei era destul de accidentată, astfel că au ieşit în drumul mare, abia după ce sania trecuse în grabă. Decepţionaţi, buciumanii s-au întors în sat „ca plouaţi, cu gurile încleştate, ca unii care nu mai aveau ce să-şi spună în ziua aceea"[87], simţindu-se neputincioşi şi fiindu-le necaz că s-au lăsat amăgiţi atât de uşor „de vicăreş, c-aiesta de bună seamă-i drac, nu popă"[88], convinşi fiind că: „s-o face el sluga domnilor de la fiscuş, Dumnezău cui l-o adus vicăreş!"[89]

Oricum am încerca să interpretăm, portretul personajului Andrei Şaguna este conturat într-o lumină defavorabilă, viziunea autorului fiind subiectivă, proprie literaturii, de aici şi necesitatea stabilirii unei delimitări între conceptul de personaj şi cel de personalitate istorică, vizat fiind în cazul de faţă primul statut. Personajul Şaguna reprezintă tipul ambiţiosului lipsit de scrupule care îşi doreşte să acceadă pe scara ierarhiei clericale, fiind dispus la orice compromis în acest sens. De aceea, el o predă pe Ecaterina Varga închisorii din Aiud şi îi scrie guvernatorului Teleki, în aceeaşi zi, un raport „plin de bravuri închipuite, pentru că

[84] *Ibidem*, p. 264.
[85] *Ibidem*, p. 264.
[86] *Ibidem*, p. 264.
[87] *Ibidem*, p. 272.
[88] *Ibidem*, p. 271.
[89] *Ibidem*, p. 271.

nicio poruncă bisericească nu socoteşte minciuna drept păcat, fie cât de mic"[90], apreciază în mod ironic naratorul.

Bîrlea opune raportului semnat de Şaguna, relatarea făcută de Simion Balint, preotul din Roşia Abrudului la acea vreme, susţinând că istoricii apologeţi ai lui Şaguna au dat crezare „însăilărilor vitejeşti din acest raport"[91], socotindu-l pe preot un senil slab de minte, fără însă a cerceta pe la bătrânii din sat care ar fi adevărul. Sunt dezaprobate de narator felicitările primite de preoţii trădători din Bucium, care au fost recompensaţi cu anumite sume de bani, mai mici totuşi în comparaţie cu cele primite de trădătorii lui Horea şi Cloşca, dar cel mai mult este dezaprobat gestul lui Şaguna care a fost sărbătorit de guvernator cu toată pompa cuvenită pentru că şi-a îndeplinit misiunea în chip exemplar: „De acum, putea dormi liniştit, ştiind că scaunul episcopal va fi ocupat de el. Atât că alegerea nu s-a făcut îndată [...]. Întârzierea îşi avea tâlcul ei, probabil trebuia să se mai piardă din dezgustul pricinuit de isprava vicarului [...]"[92] În finalul capitolului, naratorul concluzionează: „Istoricii de mai târziu vor trece sub tăcere şi inovaţia că era unica răpire în care viclenia s-a îmbinat cu sacralul. Se vede că şi istoria are uneori umorul ei, puţin cam negru..."[93], făcând referire şi la faptul că ierarhul a sfinţit o cruce din lemn la acea slujbă de Bobotează, care ulterior a fost înlocuită cu una de piatră, spre a rămâne în eternitate acest eveniment nefericit.

Primăvara anului 1848 aduce ecouri ale mişcărilor revoluţionare din Paris, apoi Viena şi chiar din Budapesta. Popa Piţulă le citeşte izbiţenilor pe podul din faţa porţii din *Gazeta de Transilvania* din 15/27 martie, hotărârea Dietei Ungariei publicată de George Bariţ, în care scria că robotele vor înceta, iar iobagii vor deveni oameni liberi. Hotărât să pună gazeta lângă cărţile sfinte, popa îşi aminteşte de prevestirile doamnei Catarina şi îi dă dreptate când spunea că omul este născut liber. Se gândesc să facă un drum până la Bălgrad, stârnind teama autorităţilor care pun problema transferării Caterinei Varga la Gherla, Arad sau chiar la Timişoara. Procesul ei este mereu amânat, la acesta contribuind şi evenimentele din acel an.

Romanul prezintă în continuare strict întâmplările prilejuite de Revoluţia din 1848, autorul nemaiinsistând asupra destinului Ecaterinei Varga, care a rămas închisă la Alba Iulia timp de patru ani, între anii 1847-1851, fără a exista măcar un proces în care să se poată apăra. Într-un final, în 1851, a fost judecată şi a mai primit trei luni de închisoare pe lângă cei patru pe care îi executase deja. După eliberare, a fost exilată în satul ei natal, Hălmeag, din Braşov. Nu a mai trăit decât un an şi se spune că s-a îmbolnăvit de plămâni în închisoare.[94]

Recurgând la acelaşi stil cronicăresc, este prezentat contextul social-politic din primăvara anului 1848, când Dieta Ungariei votase unirea Transilvaniei cu Ungaria, fără a asigura drepturile cuvenite naţionalităţii române. Iniţial articolele votate referitoare la desfiinţarea iobăgiei şi egalitatea în drepturi a tuturor locuitorilor i-a încântat pe toţi românii, abia ulterior au înţeles că era legiferată doar libertatea individuală, nu şi cea naţională, prin care fiecare popor îşi poate păstra identitatea. Studenţii români de la Cluj manifestau zgomotos împotriva acestei uniri, nici cei saşi nu au vrut să subscrie unirea, pe când cei maghiari au adoptat lozinca: «Unire sau moarte».[95]

[90] *Ibidem*, p. 273.
[91] *Ibidem*, p. 275.
[92] *Ibidem*, p. 275.
[93] *Ibidem*, p. 276.
[94] Simona Suciu, *Ecaterina Varga, femeia care a ajuns la Viena pentru viaţa ţăranilor români. Trădată de Andrei Şaguna, a înfundat puşcăria şi a murit într-o sărăcie lucie*, în „Adevărul", 26 mai 2015, http://adevarul.ro/locale/brasov/ecaterina-varga-femeia-ajuns-viena-viata-taranilor-romani-tradata-andrei Saguna-infundat-puscaria-murit-intr-o-saracie-lucie-1_5562e4d0cfbe376e3591fb49/index.html.
[95] Ovidiu Bârlea, *Se face ziuă. Romanul anului 1848*, *ed. cit*., p. 278.

În munţi, la Abrud, Câmpeni, Bistra şi Zlatna s-au organizat adunări populare la care au vorbit Ioan Buteanu, Avram Iancu şi Simion Balint despre păstrarea drepturilor naţionale şi intenţia de maghiarizare a tuturor naţionalităţilor prin unirea cu Ungaria. Prin Bucium, a trecut în săptămâna Paştilor, teologul Ioan Faur care i-a adus preotului Ioan Suciu numărul din 29 martie al revistei *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, în care Alexandru Papiu Ilarian, cancelistul de la Tabla regească din Târgu Mureş, relata revendicările tinerilor maghiari şi români din capitala secuimii şi *Provocaţiune*, un articol-manifest scris de Simion Bărnuţiu. Foarte emoţionat, părintele le-a citit articolele buciumanilor şi a ţinut o predică înflăcărată tocmai în Duminica Paştilor, când biserica era plină de oameni, subliniind că ziua Învierii Domnului este şi „ziua învierii popoarelor celor moarte!”[96] La vecernie, popa Piţulă le citeşte dintr-o *Proclamaţie circulatoriu* din care aflară că protopopii împreună cu preoţii şi cu doi oameni din fiecare sat sunt chemaţi în Duminica Tomii la adunarea de la Blaj.

La prima adunare de pe Câmpia Libertăţii de la Blaj, cea din Duminica Tomii, au fost prezenţi doar câţiva izbiţeni, umând ca după două săptămâni, la cea de-a doua adunare, să participe mult mai mulţi, în frunte cu Iancu şi cu Buteanu, mergând toţi călări „umplând piaţa Blajului cu tropotele şi vivatele lor.”[97] Muntenii au fost entuziasmaţi şi plini de speranţă, au votat şi ei cunoscutele puncte referitoare la drepturile naţiunii române şi s-au bucurat în special de desfiinţarea zeciuielii metalelor exploatate pe teritoriul patriei noastre, gândindu-se că vor fi băieşi egali şi o comisie va veni şi va măsura pentru fiecare teritoriul minei.

Reacţia ungurilor unionişti nu a întârziat, iar cei care au participat la adunarea de la Blaj au fost urmăriţi şi supuşi la cazne. Memorabil este măcelul din Mihalţ, când doisprezece români au fost împuşcaţi şi nouă răniţi de către armata secuiască, la ordinul prefectului de Alba de Jos, Nicolae Bánffy, din cauza unei livezi pe care groful de acolo le-o luase abuziv cu câţiva ani înainte. Violenţele s-au ţinut lanţ de la acel tragic eveniment, în mai multe localităţi, Comitetul permanent de la Sibiu al cărui vicepreşedinte fusese Simion Bărnuţiu nu a putut face nimic, iar în curând fusese desfiinţat, iar membrii săi alungaţi peste hotare.

În iunie, Avram Iancu s-a întors în munţi pentru a-i organiza pe oameni, îndemnându-i să se înarmeze, iar pe faurii satelor sfătuindu-i să facă lănci şi să îndrepte coasele, căci primise veşti despre sosirea în Abrud a unor companii de soldaţi înarmaţi. În aceeaşi lună, o comisie condusă de directorul fostului domeniu fiscal, Nemegyei, venită, după cum spuneau, să dea în proprietate locurile iobagilor, „a început vânătoarea după căpeteniile românilor”.[98] Unii s-au ascuns prin locuri tainice, cum a făcut Avram Iancu, care întreaga vară şi-a petrecut-o prin pădurile dintre Bulzeşti şi Blăjeni, păstrând legătura cu oamenii şi primind veşti prin curieri secreţi. Preotul Simion Balint a fost târât de barbă de soldaţi pe străzile Abrudului şi închis într-o casă transformată în temniţă, alţi fruntaşi ai buciumanilor au fost închişi în altă parte, de unde au fost eliberaţi după câteva zile, fiindcă santinelele au fost ademenite cu vinars. Nemulţumiţi că nu l-au salvat şi pe preot, buciumanii i-au avertizat pe români să părăsească Abrudul, punând la cale un fel de asediu al oraşului pe care l-au înconjurat făcând focuri şi trăgând din când în când cu armele în aer. Zvonul că s-ar putea să sosească Avram Iancu cu vreo cinci sute de moţi a stârnit frica ungurilor, care l-au transferat, în miezul nopţii, pe Simion Balint la închisoarea din Aiud unde a rămas până la solicitarea eliberării sale formulată la cea de-a treia adunare de la Blaj, din 16-28 septembrie 1848.

Românii au înţeles că, dacă îşi doresc libertate naţională, acesta trebuie obţinută prin luptă fiindcă simpla solicitare nu produce niciun efect, astfel că la adunarea de la Blaj, din toamnă, au venit mai bine organizaţi, cei şase mii de moţi de sub comanda lui Avram Iancu,

[96] *Ibidem*, p. 280.
[97] *Ibidem*, p. 282.
[98] *Ibidem*, p. 288.

fiind înarmaţi şi instruiţi milităreşte. Hotărârile adunării au devenit somaţii de neclintit, respingând unirea cu Ungaria, cerând să facă parte şi ei din dietă, în funcţie de numărul lor, iar de la tribună, Avram Iancu a accentuat, trăgând un foc de pistol în văzduh, că: «Pretenţiile noastre sunt sfinte, precum e sfântă dreptatea - şi noi, românii, vom fi gata a le apăra cu orice preţ.»[99] Tot atunci s-a stabilit ca românii să fie conduşi de un *Comitet de Pacificaţiune*, prezidat de Simion Bărnuţiu, secretarul fiind George Bariţiu. S-a luat decizia formării unei Gărzi Naţionale pentru siguranţa publică, constituită în colaborare cu generalul-comandant al Transilvaniei, baronul Anton von Puchner, după modelul prefecturilor şi legiunilor romane, fiecare bărbat cu vârsta între 17 şi 50 de ani trebuind să primească o armă, «cum au de la 3/15 martie saşii şi toţi supuşii înălţatului împărat.»[100]

Avram Iancu s-a întors în munţi pentru a se ocupa de organizarea gărzii de glotaşi, denumită *landşturm*, în Legiunea *Auraria Gemina*, amintind de cea care staţionase la Alba Iulia, „Era întâia punere în practică a învăţăturilor Şcoalei latiniste."[101] Prefectura lui se întindea de la poalele Munţilor Apuseni, din valea Mureşului, între Aiud şi Alba Iulia, până în culmea Bihorului. Chiar dacă generalul baron von Puchner promisese că le va da armament, românii au primit foarte puţine puşti, unele cu defecte, şi insuficientă muniţie, minţind mereu că nu are de unde, deşi saşii au primit toţi, arme noi. Avram Iancu devine totodată conducătorul administrativ al munţilor, respectat de oameni datorită inteligenţei, spiritului practic şi iscusinţei militare. Unii tribuni au primit doar sarcini administrative, aprovizionând ţinutul cu cereale, de asemenea, a fost reînfiinţat „scaunul sătesc de judecată"[102], format din oameni aleşi de popor, iar drept instanţă supremă a fost creat Magistratul din Câmpeni, condus de fostul său coleg de la drept, Iosif Sterca Şiuluţiu.

În iarna anului 1848-1849 luptele dintre armata revoluţionarilor maghiari şi habsburgii sprijiniţi de români au fost crunte. Odată ce generalul Bem este numit comandantul diviziilor trimise în Transilvania, loviturile ungurilor devin zdrobitoare, generalii austrieci sunt învinşi, Bem a cucerit Clujul, apoi Braşovul şi Sibiul, comitetul român din Sibiu fiind silit să se refugieze peste munţi, doar Munţii Apuseni şi cetatea Bălgradului i se mai opun, dar rezistenţa era destul de slăbită. Căile de pătrundere în munţi sunt ocupate de trupele maghiare, iar capitularea românilor era considerată iminentă. Tânărul absolvent de drept, Avram Iancu, acum prefect general, era, de fapt, conducătorul tuturor românilor liberi şi trebuia să chibzuiască bine cum se vor putea împotrivi duşmanului pentru a ţine sus steagul naţiunii sale.

Este redată cu numeroase detalii strategia de luptă a muntenilor, cu zonele pe care trebuie să le apere şi cu tribunii care au această responsabilitate. Buciumanii, conduşi de teologul Ioan Faur au în pază culmea Dealu Mare şi drumul care vine pe Ampoi de la Bălgrad la Zlatna. Prefectul cel mai viteaz din afara munţilor, Ioan Axente Sever, care a luptat contra ungurilor pe valea Mureşului, Uioara, Blaj, până la Ocna Sibiului a fost nevoit să se retragă în munţi, pe valea Ampoiului, prelungind linia de apărare până aproape de Alba Iulia.

Prozatorul intenţionează să evidenţieze rolul şi sacrificiul buciumanilor în acest război pe care îl considerau sfânt, prezentând greutăţile întâmpinate, multe dintre ele provocate de insuficienţa armelor şi muniţiei, dar şi curajul, vitejia şi dăruirea lor, alimentate de credinţa în idealurile naţionale, fără a-şi propune să ofere neaparat o imagine obiectivă, complexă, proprie istoriei, asupra evenimentelor pe trecute în timpul Revoluţiei de la 1848. Observaţiile realiste asupra luptelor sunt veridice şi numeroase, situaţia românilor din munţi este limpede

[99] *Ibidem*, p. 291.
[100] *Ibidem*, p. 291.
[101] *Ibidem*, p. 292.
[102] *Ibidem*, p. 292.

conturată, dimensiunea politică fiind completată de cea socială şi economică. Cum poalele munţilor erau ocupate de unguri, veştile despre ce se petrece în ţară erau sporadice, aprovizionarea cu bucate a fost sistată, sarea a devenit foarte scumpă, iar aurul nu mai putea fi predat la cămara din Abrud, astfel că muntenii au apreciat că nicio primăvară nu a fost atât de grea ca cea din 1849.

Pe fundalul acestor evenimente sunt grefate şi câteva istorii personale care sporesc tragismul romanului, cum este, de exemplu destinul lui Huhu. O centurie de buciumani aflată în marş spre Zlatna îl întâlneşte pe Huhu poposit lângă o fântână, necăjindu-se să îşi aprindă pipa. Cineva îl cheamă să li se alăture că va găsi el un foc pe undeva. Fără a ezita, Huhu porneşte la drum cu ei, iar la sugestia centurionului că nu poate merge aşa cu mâna goală, Huhu răspunde cu nonşalanţă că doar îşi va lua el o armă de la inamici. Într-adevăr, noaptea, când ceilalţi privegheau la focul aprins în marginea oraşului, Huhu se îndepărtă de ei şi coborî pe uliţa principală. În întuneric, zări nasturii lucind ai unui ofiţer ungur, se ascunde după un dud, iar când ofiţerul fu destul de aproape, îi sări în faţă şi îl prinse de beregată, strângându-l cu putere până l-a simţit inert, după care i-a luat sabia şi a fugit înapoi, mândru că are sabie ofiţerească pe care spera să o folosească cât mai curând. Nu au mai atacat însă în ziua următoare pentru că nu aveau suficientă muniţie şi a început o ploaie deasă, măruntă şi interminabilă. În zilele următoare, buciumanii au avut de lucru la realizarea fortificaţiilor, au tăiat copaci groşi cu care au blocat drumul spre Zlatna, au distrus poduri şi au săpat gropi de apărare.

Pe la începutul lui mai, după ce oastea lui Hatvany ajunsese în Abrud, Huhu băuse bine la crâşma lui Tutuc şi „poate tras de o aţă nevăzută”[103], pornise către piaţa oraşului unde întâlnise o patrulă de husari păşind ţanţoş pe caldarâmul de piatră. Fără a se putea abţine, Huhu ridică braţul şi le strigă ostentativ: „- Să trăiască împăratul! Cât e pe pământ şi supt pământ - tot e al rumânului!”[104] Husarii scot cu repeziciune săbiile şi încep să îl lovească, scena este de o cruzime înfiorătoare. Vor să îi reteze capul, dar Huhu se apără cu mâinile, astfel îi taie degetele şi îl ciopârţesc sub şiroaiele de sânge. Huhu încă sta în picioare, când unul dintre ei îi străpunge burta, ivindu-i-se maţele, iar omul cade la pământ sub copitele cailor, după care patrula se îndepărtează, lăsând pe pietrele drumului un morman de carne într-o băltoacă de sânge, peste care se adună muştele.

Cu puţin timp înainte de incidentul cu Huhu, au loc câteva tratative între fruntaşii români din Apuseni în frunte cu Avram Iancu şi deputatul român în Parlamentul ungar, Ioan Dragoş, împuternicitul lui Kossuth Lajos, pentru a le cere românilor să depună armele. Tratativele rămân fără niciun rezultat, deoarece ungurii au încălcat armistiţiul încheiat, trupele maghiare pregătite de luptă, conduse de maiorul Hatvany ocupând Abrudul cu intenţia de a-l aresta pe Avram Iancu şi pe celelalte căpetenii ale românilor.

Printre cele mai sângeroase conflicte conduse de Avram Iancu au fost cele două bătălii din mai 1849, de la Abrud şi din împrejurimile oraşului împotriva armatei conduse de Imre Hatvany. În planul de luptă, românii s-au organizat în şase grupe, care au fost postate de jur-împrejurul oraşului Abrud. Atacul românilor urma să se desfăşoare pe drumul dinspre Câmpeni, amplasarea trupelor fiind precizată fidel. La Surupostu, în faţa Abrudului, se afla tribunul Faur cu moţii din Bucium; pe înălţimile de lângă şoseaua către Câmpeni, cea mai puternică formaţiune, condusă de fostul prefect al Legiunii de Câmpie, preotul Nicolae Vlăduţiu; pe dealurile dinspre Roşia Montană, gloatele tribunului Mihai Andreica; la Cerniţa au ocupat poziţia tribunul Nicolae Corcheş şi primdecurionul Iambor; dincolo de şoseaua

[103] *Ibidem*, p. 301.
[104] *Ibidem*, p. 301.

Abrud-Brad au fost puşi în poziţie tribunul Clemente Aiudeanu şi Rusu; pe dealul Ştiurţ, a fost postat viceprefectul Simion Groza, preot, cu trupele sale. Prefectul Axente Sever, care se afla cu trupa sa la Zlatna, a închis drumul de aici spre Abrud. Armata maghiară s-a trezit astfel complet înconjurată şi blocată în Abrud. Luptele au fost extrem de sângeroase, atacul a început în 8 mai şi a continuat în ziua următoare, pe o vreme câinească, cu o ploaie deasă care a ţinut până dimineaţa, când s-a lăsat ceaţa.

Dându-şi seama că nu are cum să reziste, maiorul Hatvany a organizat în cursul nopţii retragerea spre Brad, luând cu el şi civili din oraş. La început fugarii nu au fost depistaţi de străjile româneşti, dar ulterior, la podul de la Cerniţa, mişcarea de retragere a fost simţită de români şi a reînceput lupta. Panica s-a instaurat foarte repede în rândul trupelor maghiare care încercau să se salveze. O parte din civili au fugit înapoi spre oraş, o parte au fost călcaţi în picioare de trupele maghiare care fugeau.Maiorul Hatvany a reuşit să scape cu viaţă doar prin fugă, însoţit de câţiva dintre oamenii săi.

După fuga lui Hatvany, românii au intrat în Abrud, care a fost incendiat, iar luptele au mai continuat împotriva maghiarilor care opuneau rezistenţă. Văzând pe uliţele oraşului mulţimea de români ucişi, printre care prefectul Nicolae Dobra şi tribunul Moray şi răspândindu-se zvonul că însuşi Kossuth e în Abrud, glotaşii au scăpat de sub control, astfel că un număr destul de mare de civili maghiari au fost ucişi. Printre morţi s-a numărat şi deputatul Ioan Dragoş, ucis de lăncieri în curtea lui Simion Sterca Şiuluţiu, pentru că a fost considerat de aceştia principalul vinovat de atacul maghiar asupra Abrudului. O parte din maghiari au scăpat cu viaţă fiind adăpostiţi de românii din Abrud în casele lor. Ordinea în oraş a fost restabilită numai după sosirea trupei foarte disciplinate conduse de prefectul Ioan Axente Sever.

În timpul retragerii, maiorul Hatvany a promis că se va întoarce pentru a se răzbuna, ceea ce va şi face peste mai puţin de o săptămână, generând a doua bătălie de la Abrud. Iancu îşi trimise oamenii pe la casele lor să se odihnească şi să îşi aducă merinde, astfel că în 16 mai Hatvany a intrat în Abrud fără nicio piedică. La 18 mai 1849 bătălia a început imediat după răsăritul soarelui, românii urmând aproape aceeaşi strategie ca în bătălia anterioară. Atacurile maghiare au fost deosebit de puternice spre Roşia Montană şi Corna, cu scopul de ţine deschisă comunicaţia honvezilor spre Zlatna. Toate aceste atacuri au fost respinse, iar spre după-amiază Hatvany decide să atace partea cealaltă.Prefectul Simion Balint, sosit la faţa locului, l-a informat pe Avram Iancu că legiunea sa le vine în ajutor. Având rezervele disponibile, Avram Iancu a decis ca pe data de 19 mai să se dea atacul general asupra Abrudului.În jurul prânzului trupele lui Hatvany erau bătute cam în toate punctele, iar unităţile sale se adunau pe străzile oraşului, pregătind retragerea. Trupele maghiare în retragere, însoţite de refugiaţi civili ce mergeau în căruţe, au fost ajunse din urmă la Corna. Aici s-au trezit atacate din două părţi, din stânga de buciumanii comandaţi de prefectul Vlăduţiu, din cealaltă parte de lăncierii care au pornit la luptă corp la corp. Panicaţi, honvezii au încercat să fugă cu ajutorul căruţelor refugiaţilor civili, pe care i-au abandonat în voia sorţii. Cei mai mulţi civili au pierit în învălmăşeala creată de panică sau în timpul atacului lăncierilor. Hatvany a dat comanda să scape fiecare cum poate. Fugarii au fost întâmpinaţi la punctul Bolfu de femeile din Bucium în frunte cu Mărie a lui Furcoi şi Coleşeriţa, care au prăvălit bolovani asupra lor, de pe coasta muntelui, mulţi honvezi găsindu-şi aici sfârşitul. Cei care au scăpat au continuat să fugă pe o cale lăturalnică, doar pentru a fi loviţi de bolovanii rostogoliţi asupra lor de alte femei, în locul După Piatră. Aici restul soldaţilor maghiari au fost împrăştiaţi de cetele trimise înainte de Simion Groza, Hatvany scăpând doar printr-un noroc.

În consiliul prefecţilor din 22-23 mai de la Câmpeni, s-a luat decizia de a alunga trupele ungureşti care asediau cetatea Bălgrad, propunerea fusese făcută de Simion Balint şi reflecta dorinţa buciumanilor de a o elibera pe „doamna lor". Planul atacului fusese făcut de Axente Sever, care în mai, reuşise să rupă cordonul maghiar şi să intre în cetate unde stătuse aproape o săptămână, dar prezenţa românilor conduşi de prefectul Axente Sever în cetate nu a mai fost dorită de conducerea militară austriacă, care se temea „de dacoromânism [...] că spectrul Daciei traiane începe să capete consistenţă în conştiinţele noastre"[105], după cum afirmă Avram Iancu. Luptătorii români ies din cetate, străpung prin luptă încercuirea maghiară şi ajung cu bine în munţi, unde glotaşii sunt trimişi la casele lor să-şi ia merinde, iar Axente Sever se întâlneşte cu Iancu. Între timp alţi românii organizaţi în coloane de atac pornesc iar să despresoare cetatea Alba Iulia, au loc lupte deosebit de înverşunate şi în final, românii sunt obligaţi să se retragă fără a mai ajunge la cetate.

În acelaşi timp, Iancu este înştiinţat că o armată maghiară numeroasă şi bine dotată, condusă de baronul Kemeny Farkas pleacă din Brad spre Abrud spre a ocupa oraşul. Kemeny era un ofiţer cu experienţă şi un bun tactician. Se confruntă cu românii la Blăjeni, după ce pe drum a fost hărţuit de trupele viceprefectului Groza, prea reduse ca număr pentru a i se putea opune, dar care atacă transporturile de alimente ale lui Kemeny şi le capturează după lupte cu escorta convoaielor. Simţind ameninţarea serioasă, toată suflarea Munţilor Apuseni a fost mobilizată pentru apărare, inclusiv femei şi copii. Oastea maghiară compusă din infanterişti, cavalerie, sprijiniţi de tunuri şi baterii de rachete era pregătită de luptă şi pusă pe jafuri, locuitorii fugind din calea ei, ducându-şi vitele şi bunurile mai de preţ în şurile de prin locurile mai ascunse.

Baronul Kemeny a intrat în Abrudul distrus de cele două bătălii anterioare şi şi-a postat oamenii în afara oraşului. Românii au deschis lupta prin focurile tunurilor pe care le capturaseră de la maiorul Hatvany în timpul primelor două bătălii.Luptele au ţinut cam nouă zile cu atacuri şi retrageri succesive de ambele părţi, dar conştient de puţinele şanse de izbândă,Kemeny ia decizia retragerii. A ordonat un atac puternic asupra poziţiilor lui Simion Groza, pentru a distrage atenţia românilor, în timp ce o altă puternică coloană maghiară fusese trimisă pe drumul spre Zlatna, pentru a deschide calea. Ieşirea trupelor maghiare din Abrud a avut loc fără zgomot, însă cele câteva case incendiate pe drum le-a dat de veste buciumanilor de pe dealul Bolundeţ, care pregătesc cu repeziciune un asalt în strâmtoarea din apropiere de Bolfu, unde a pierit şi grosul armatei lui Hatvany, cu două săptămâni înainte. Atacul a provocat alte pierderi inamicului, iarpericolul ocupării centrului Munţilor Apuseni de către maghiari a fost definitiv înlăturat.

Deşi sunt antrenante şi pline de dinamism, aceste pagini ale romanului aduc a cronică de război, evidentă fiind influenţa documentului istoric, prin densitatea, exactitatea şi rigurozitatea informaţiilor, care respectă întru totul cronologia evenimentelor. Scenele de luptă au anvergură, sunt prezentate mişcările maselor de oameni, ale trupelor, ale armatelor, puţine fiind secvenţele în care acţiunea implică doar câteva personaje, iar acestea reliefează curajul, determinarea şi spiritul de sacrificiu al românilor, fiind probabil inspirate de legendele şi povestirile locale.

O secvenţă narativă adiacentă luptelor este cea care îl vizează pe Dinuţ, copilul de paisprezece ani al lui Coleşeriu, rănit de un glonţ în picior şi necăjit că nu reuşise să omoare decât şapte unguri. El este transportat cu căruţa în casa tribunului Ioan Sterca Şiuluţiu, fostul controlor de mine, care „se arăta din cale-afară de silitor pentru români şi Iancu îl lăuda

[105] *Ibidem*, p. 312.

mereu pentru tunurile turnate la Bucium”[106]. Copilul este operat la picior cu instrumente improvizate de doctorul Szabo, adus de fiul tribunului Şiuluţiu, dintr-o casă părăsită din Sălişte, pe unde se ascunsese. Lipsurile şi foamea stăpâneau peste tot, de aceea sosirea Coleşeriţei din Izbita, cu desagii plini cu mâncare, răspândi valuri de bucurie în casa gazdei căreia îi lăsă un caş, dar mai ales doctorului Szabo care mărturiseşte cu amărăciune că de zile bune nu a mâncat decât pâine din făină mucegăită, iar smântâna şi ouăle primite valorează mai mult decât „un bruş de aur”[107]. Doctorul o linişteşte pe mamă că Dinuţ se va însănătoşi repede, dar îi sugerează să nu-i mai urască pe unguri: „- Numa spune la el să nu suduie aşa pogan la unguri, că şi ungurul om, da' dacă venit politica aşa, nu-i ce face.”[108]

Evenimentele istorice ulterioare sunt omise de autor, părăsind istoria şi întorcându-se la ficţiune, intenţia sa fiind de a prezenta doar conflictele în care au fost implicaţi buciumanii, astfel că în roman se mai precizează doar data de 13 august 1849, când ungurii au capitulat. Imposibilitatea cuceririi Munţilor Apuseni s-a datorat organizării militare a românilor care a fost bine chibzuită, dar trebuie subliniat faptul că moţii au luptat pe propriul pământ, cunoşteau fiecare potecă şi fiecare creastă de munte. Avram Iancu s-a dovedit un strateg desăvârşit, reuşind să fructifice la maximum terenul de luptă, iar moţii au manifestat ingeniozitate şi vitejie într-un război cu inamici mai bine dotaţi şi instruiţi. Iancu a întruchipat prin destinul său, icoana poporului român, a propriilor sale lupte pecetluite cu atâtea jertfe şi răsplătite cu atâtea speranţe înşelate. Lupta pentru libertate naţională s-a împletit la „Crăişorului Munţilor” cu sentimentul creştinesc pentru suferinţele aproapelui, indiferent cărei naţii ar aparţine.[109]

Integrarea maghiarilor în comunităţile româneşti s-a realizat firesc, relaţiile dintre români şi unguri s-au armonizat ca şi când nimic nu s-ar fi întâmplat, edificator în acest sens fiind atât ajutorul de natură medicală acordat de doctorul Szabo copilului Dinuţ, cât şi stabilirea cizmarului Şandor-baci cu soţia Coati-neni, în satul Izbita, chiar în casa construită pentru Ecaterina Varga. Cizmarul a fost primit bine în sat, chiar dacă la început unii îl priveau cu o anumită curiozitate, nu i s-a cerut nici chirie, doar să îngrijească locuinţa şi să le facă cizme bune şi mai ieftine. În curând ajunse chiar subiect de glumă, pentru că Şandor-baci îşi făcuse şi firmă - o cizmă sculptată din lemn, pe care o atârnase la poartă să-i vestească meşteşugul. Zâmbind cu înţeles, mereu zicea că acum e cizma la putere, astfel că oamenii care treceau pe drum îl salutau: „Trăiască cizma!”[110], iar el le răspundea, cu o poziţie militărească: „Jos opinca!”[111]

Treptat buciumanii şi-au refăcut situaţia materială fiindcă acum nu mai dădeau dijmă fiscului. Tezaurariatul din Sibiu i-a declarat moşteni pe minele în care lucrau şi fără a mai aştepta documentele, băieşii s-au asociat în târşejii şi au reînceput munca. În gospodăria lui Furcoi treburile mergeau binişor, Oană rămase la ei în casă, iar Ghiuţ, copilul „fochiu”, împlinise şase ani şi sta cu vitele la păscut, jucându-se cu câinele, când îl întâlneşte prima oară pe tatăl său întors de la oaste.

Acţiunea romanului se încheie cu nunta celor doi tineri, pregătită îndelung de Furcoi, care găsise aur mai mult decât se aşteptase, căci: „Toate îi umblau numai cu plinul, anume să

[106] *Ibidem*, p. 319.
[107] *Ibidem*, p. 323.
[108] *Ibidem*, p. 323.
[109] Simion Bui, *Avram Iancu şi luptele din Apuseni*, în „Cuvântul liber - Cotidian mureşean democratic şi independent”, nr. 183, 20.09.2012, http://www.cuvantul-liber.ro/
[110] Ovidiu Bârlea, *Se face ziuă. Romanul anului 1848*, *ed. cit*., p. 330.
[111] *Ibidem*, p. 330.

poată face o nuntă cum n-au mai pomenit buciumanii."[112] Vinul, din Şard sau Cricău „cât ar trebui pentru ospăţ de-acela pogan"[113], fusese tocmit, aranjase cu brutarul din Abrud ca pâinea şi pupurile să fie tocmai scoase din cuptor, plătise măcelarului să taie un porc şi un viţel, vorbise cu o bucătăreasă să le gătească „cum le cade bine buciumanilor"[114], nici naşii nu fuseseră omişi, deşi, mărturiseşte cu regret că ar fi vrut să îi aibă naşi pe Manase, cel rămas infirm, împreună cu „doamna lor", despre al cărei proces a auzit că trebuie să înceapă.

Negocierile cu taraful cel mare al lui Uşurelu, cu care făcuse târgul să-i cânte trei zile, fuseseră mai poznaşe. Neştiind cât să-i ceară plata, Furcoi le propune să umple un vas mare cu coroane şi fiecare din cei doisprezece lăutari să ia atâtea coroane câte poate prinde într-o mână, o singură dată. Părţile au căzut la învoială şi plata s-a făcut în avans, cu martori, în cârciuma lui Tutuc, unde, mai apoi s-a încins o petrecere până în zorii zilei.

Bun cunoscător al obiceiurilor de petrecere a buciumanilor, autorul descrie o practică neobişnuită, denumită „cântatul din brad"[115], o figură pe care muzicanţii au învăţat-o din bătrâni şi care li se cerea după ce băieşii dădeau aurul la cămară. Pe masa mare din fundul odăii era aşezată o masă mai mică, iar peste ea, un scaun, Uşurelu s-a urcat cu vioara lui în vârf, pe masa mică, clarinetistul şi celălalt violonist, pe scaunele de pe masa mare stau cei doi secunzi, bracistul şi violoncelistul, iar jos, lângă masă, ţambalagiul şi contrabasistul. Cântând toţi, se crea impresia că tot peretele din fundul camerei ar cânta cu sunetele alunecând în straturi. Paharul cu vin trebuia să umble „cum umblă cărămida, de jos până sus pe zid"[116], spre buna dispoziţie a tuturor. O altă practică specifică petrecerilor care a stârnit valuri de hohote în cârciumă a fost „A zorilor". De fapt, violonistul şi contrabasistul încep ţarina zorilor, pe când toţi ceilalţi muzicanţi se îngrămădesc pe sub masă şi cântă cocoşeşte, unii pe tonuri mai înalte, alţii pe tonuri mai grave. Râsetele se înteţesc când Furcoi se plimbă pe lângă masă împingând vreun picior sau vreo mână rămasă afară şi făcând glume: „- Aiesta-i numa cocoşel, Todore! Oare tăiemu-i grumazul, că nu poate cânta de treabă? [...] Aiesta trebuie puşcat, Todore, samănă a lup, bate-l Doamne!"[117]

Dimineaţa, acompaniat de ţarina Abrudului, cântată de lăutari, Furcoi porneşte către Izbita, oprindu-se pe la toate cârciumele: „Să ştie lumea că se duce Furcoi acasă."[118] Bunătatea-i caracteristică se vădeşte când întâlnesc pe drum o femeie văduvă din războiul cu Kemeny, necăjită că i s-a nenorocit vaca şi nu mai avea lapte pentru copii. Furcoi scoate punga cu coroanele rămase şi i le dă femeii pentru a-şi cumpăra o altă vacă.

Săptămâna următoare, pregătirile pentru nuntă a ţinut toată familia ocupată. Bărbaţii au construit în curte o baracă din scânduri, mese şi bănci ca pentru trei sute de oameni, iar femeile zoreau cu treaba la bucătărie. Cununia a fost celebrată pe îndelete de popa Piţulă, iar apoi jocul şi voia bună s-au încins în ograda lui Furcoi până noaptea târziu. După fripturile de porc şi viţel, popa Piţulă a ţinut un discurs ca la nunţile domneşti, apoi a vorbit naşul, ambii lăudându-l pe mire pentru calităţile sale. Şi pentru că voiau să se distreze, l-au provocat şi pe Şandor-baci să le ţină o cuvântare, urcându-l pe masă cu cârja de care se sprijinea pentru a putea merge. Discursul a fost spumos cu exprimarea lui stângace în limba română, presărată cu expresii şi cuvinte în maghiară: „Ştiut eu că nu este port aşa fain ca la Bucium, da' azi mai fain cum nu a fost niciodată [...] Aşa bărbaţi frumoşi şi femei şi mai frumoase, ioai! [...] Dacă

[112] *Ibidem*, p. 359.
[113] *Ibidem*, p. 360.
[114] *Ibidem*, p. 361.
[115] *Ibidem*, p. 368.
[116] *Ibidem*, p. 369.
[117] *Ibidem*, p. 371.
[118] *Ibidem*, p. 373.

aş fi fecior numa buciumană aş lua - *bistoş*!"[119] El îşi exprimă bucuria că toţi nuntaşii sunt încălţaţi cu cizme. „Acum văzut şi io că iobăgie dus la dracu', că chind fost iobăgie, musai umblă cu opinci, numa domnii fost slobod cu cizme [...]."[120]

La întreţinerea atmosferei destinse, pline de voie bună, o contribuţie esenţială o au poveştile, astfel că autorul găseşte prilejul perfect să insereze alte istorii orale, culese din zonă şi în felul acesta, să le salveze de la uitare. După suferinţele şi traumele trăite în timpul luptelor cu ungurii, oamenii se detaşează acum de evenimente, privind înapoi împăcaţi şi cu o atitudine optimistă, din care nu lipseşte veselia. Dornici să asculte povestiri pline de haz, nuntaşii îl provoacă pe lăutarul Uşurelu să le istorisească întâmplarea cu Hatvany, când a intrat a doua oară în Abrud şi i-a cerut să îi cânte.

Cu talent narativ, autorul surprinde panica şi tensiunea care domneau în oraş, cu străzile şi casele în ruină, cu oameni disperaţi, ascunşi prin cele mai neaşteptate locuri. Hatvany se stabilise la protopul ungur Amos Tobias şi acolo, între biserică şi casa popii îi executa pe prizonierii români. Uşurelu mărturiseşte că el se culca în pod, iar seara trăgea scara pentru a fi în siguranţă, când, într-o noapte târziu, fu trezit de slujnica pastorului, cu poruncă de la Hatvany să meargă cu taraful să-i cânte, că altfel îi va aprinde casa. Aflat în dificultate, Uşurelu porneşte să îşi adune lăutarii, într-o adevărată aventură grotescă. Pe Ioşca, cel cu contrabasul, îl găseşte ascuns în „privadă", de unde se uita afară doar printr-o gaură, „credea că acolo-i ferit!"[121] Pe cel cu braciul îl descoperă în coteţul găinilor, pitit covrig, încât nu mai reuşea să se dea jos, ceilalţi doi fiind nevoiţi să-l tragă de picioare, aproape să răstoarne coteţul pe ei. Ieşit afară, au constatat că mirosea a găinaţ şi era plin de pene, „credeai că-i dracul făcut cocoş!"[122] La Pişta îi întâmpină o altă surpriză, uşile erau toate descuiate, dar omul nu era nicăieri, îl strigă, îl caută pretutindeni, de teamă „hoţul tăcea ca porcu-n cucuruz"[123], ulterior îl găsesc ascuns în horn, cu un picior spânzurând în jos, fiindcă în grabă, nu mai apucase să se tragă cu totul în pod. Pornesc palizi de groază pe uliţele pustii ale Abrudului, iar când o pisică neagră le taie calea, au certitudinea că îi va spânzura Hatvany. În odaia mare, plină de ofiţeri, Hatvany le ordonă să cânte cea mai frumoasă melodie, iar ţiganii, fără să aibă habar de politică, încep cântecul „*Ţine, Doamne, pre-mpăratul*"[124]. Hatvany are o reacţie violentă, sare în picioare, îi ameninţă cu moartea şi le dă titlurile unor cântece pe care vrea să le asculte. Extrem de hilare sunt replicile ţiganilor: „N-am auzit dă el, sărut mânurile şi tălpile!"[125]; „Zău, nu ştim, ţucu-te, dă unde să ştim noi dă Kmetti!"[126] În culmea nervozităţii, Hatvany le porunceşte, bătând cu pumnul în masă, să cânte ce ştiu ei, adică: „*Sub o culme de cetate, a Iancului...*"[127] Fermecat de armonia cântecului, Harvany exclamă cu invidie: „Hm, trăznească-l Dumnezău dă oláh, da' ce zâcală frumoasă mai are!"[128], urmând ca până dimineaţa să le ceară să îi cânte numai cântece româneşti. Hărmălaia de hohote şi icnituri ale nuntaşilor marchează finalul povestirii, buciumanii amintindu-şi cu regret şi de Ecaterina Varga căreia, cred ei de cuviinţă, ar fi bine, să-i dedice melodia *Iancului*.

[119] *Ibidem*, p. 394.
[120] *Ibidem*, p. 394.
[121] *Ibidem*, p. 396.
[122] *Ibidem*, p. 397.
[123] *Ibidem*, p. 397.
[124] *Ibidem*, p. 397.
[125] *Ibidem*, p. 398.
[126] *Ibidem*, p. 398.
[127] *Ibidem*, p. 398.
[128] *Ibidem*, p. 398.

Romanul se încheie cu un epilog, în care Colceriu, trezit în faptul zilei spre a merge la mină, contemplă de pe Vârful Plaiu întreaga vale, minunându-se de spectacolul dimineţii care niciodată nu l-a impresionat atât de mult, lăsând să-i scape: „Iacă se face ziuă!”[129] Alintat de ecourile rotunde care se mai auzeau de la Furcoi, simţindu-se mulţumit şi împăcat, se lăsă în genunchi involuntar, rostind pentru sine: „Doamne, fii lăudat c-am scăpat de iobăgie!”[130] Frumuseţea şi măreţia neatinsă a locurilor îl poartă cu gândul la ziua cea dintâi a zămislirii şi cu credinţă şi multă speranţă, se conturează imaginea unui nou început.

Din dragostea subterană faţă de viaţa, obiceiurile, aspiraţia către libertate, modul de a fi al oamenilor din Apuseni, izvorăşte dorinţa scriitorului de a ne propune o reconstituire istorică veridică şi convingătoare a evenimentelor, bazată în cele mai multe cazuri pe documente scrise sau orale, concepând un tip de roman etnografic, cu intenţia programată de a reînvia o lume cât mai realist cu putinţă, de a o perpetua în conştiinţa celor care vor să ia cunoştinţă de ea în datele sale nefalsificate, duse până la reconstituiri documentare extinse şi parazitare.[131]

Scriitorul Ovidiu Bîrlea evocă lumea lui Avram Iancu şi a mai puţin cunoscutei, Ecaterina Varga, eroi ai poporului român din Transilvania, care în clipe grele şi învolburate ale istoriei au răsărit ca o rază de speranţă a neamului. Atunci când apăsarea şi nedreptatea au devenit un apanaj excesiv al stăpânitorului, ei au luat asupra lor destinul protestatar al neamului, sacrificându-se cu bună ştiinţă de dragul unor idei şi al unor idealuri. Însufleţind mulţimile cu harul lui de orator şi îndrumător de gloate, Avram Iancu a ajuns să adune în jurul său toată suflarea omenească a munţilor, punând-o în slujba emancipării omului, a progresului social şi istoric, a dezrobirii unui neam din chingile unei stăpâniri pernicioase şi nedrepte. Felul lor de a fi, acela de oameni ai jetfei, care ies cu pieptul gol în faţa duşmanului, conştienţi că vor fi urmaţi îndeaproape de fraţii lor de suferinţă, a devenit una din ideile centrale ale prozei lui Ovidiu Bîrlea, axa cardinală a unei construcţii romaneşti cu efect programat şi spectaculos.[132]

BIBLIOGRAPHY

1. Bălan, Ion Dodu, *Prefaţă*, Mihai Eminescu, *Literatură populară*, *Culegeri şi prelucrări*, ediţie îngrijită şi prefaţă de I.D. Bălan, Bucureşti, Editura Tineretului, 1956
2. Bîrlea, Ovidiu, *Efigii*, [Bucureşti], Editura Cartea Românească, 1987
3. Bârlea, Ovidiu, *Se face ziuă. Romanul anului 1848*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, 2015
4. Blaga, Doina, *Ovidiu Bîrlea, prozator realist*, în „Discobolul”, Alba Iulia, serie nouă, nr. 121-122-123 (126-127-128) / ian.- febr.- mart., 2008
5. Bui, Simion, *Avram Iancu şi luptele din Apuseni*, în „Cuvântul liber - Cotidian mureşean democratic şi independent”, nr. 183, 20.09.2012, http://www.cuvantul-liber.ro/
6. Datcu, Iordan, *Ovidiu Bârlea, etnolog şi prozator*, Bucureşti, RCR Editorial, 2013

[129] *Ibidem*, p. 400.
[130] *Ibidem*, p. 401.
[131] Mircea Popa, *Ovidiu Bârlea – prozatorul*, în „Discobolul”, Revistă de cultură, Alba Iulia, serie nouă, anul XX, nr. 235-236-237, iulie-august-septembrie, 2017, p. 209.
[132] *Ibidem*, p. 210-211.

7. Datcu, Iordan, *Ovidiu Bârlea, prozator*, http://www.pro-saeculum.ro/arhiva/pdf
8. Popa, Mircea, *Ovidiu Bârlea – prozatorul*, în „Discobolul", Revistă de cultură, Alba Iulia, serie nouă, anul XX, nr. 235-236-237, iulie-august-septembrie, 2017
9. Rousseau, Jean-Jacques, *Contractul social. Omul s-a născut liber, dar pretutindeni este în lanţuri*, Bucureşti, Editura Antet, 2013
10. Suciu, Simona, *Ecaterina Varga, femeia care a ajuns la Viena pentru viaţa ţăranilor români. Trădată de Andrei Şaguna, a înfundat puşcăria şi a murit într-o sărăcie lucie*, în „Adevărul", 26 mai 2015, http://adevarul.ro/locale/brasov/ecaterina-varga-femeia-ajuns-viena-viata-taranilor-romani-tradata-andrei Saguna-infundat-puscaria-murit-intr-o-saracie-lucie
11. *O Carte ... Ca într-un muzeu: Ovidiu Bârlea, Se face ziuă. romanul anului 1848*, în „Ziarul 21", 9 februarie 2017, http://www2.ziarul21.ro/index.php/lifestyle-a-timp-liber/cultur/20733-o-carte-ca-intr-un-muzeu-ovidiu-barlea-se-face-ziu-romanul-anului-1848

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

VINTILĂ HORIA - GOD WAS BORN IN EXILE OR EXILE AS REDISCOVERY OF BEING

Mihaela-Niculina Jurje (Tănasă)
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center

Abstract: For the writer Vintilă Horia, the novel, as a privileged species of the epic, represents a technique of knowledge, a way of expression that makes the word an opportunity to present the world, that includes everything: society, matter, spirit. The novelist, like the philosopher, in Horian vision, can give the world the possibility of a gnoseological synthesis.

The gnoseological novel, which takes the place of the realistical one in the vision of Vintilă Horia, that looses its notoriety after the Second World War in front of a lecturer who didn't want anymore a literature that brought ordinary faces to him, gives the sincere image of some intense inner feelings, the work itself being nothing more but the reproduction of a tumultuous inner landscape.

Forced by an obtuse regime to take the path of the exile, Vintilă Horia lives the condition of the exile in a dramatic way, with the soul and thoughts always turned back to the country. Exile, as a final experience, appears to the writer as a way of purification and initiation in the deep and spiritual mysteries of existence. He realizes that the only truly important and true space is memory and soul. Exile means nothing else but a return to the inside, to the depths of being, a return to the truly important values, namely, the spiritual values. In this context, deeply anchored in the depths of being, the novel "God was born in exile" was born.

The creation, as a whole, constitutes a profound meditation on the condition of intellectual exile and, in particular, spiritual. Beyond the fact that the novel captures the last years of Ovid's life, the intention of the author is not to give us a chronicle, his purpose being to present us the eternal condition of the exiled.

The novel, in itself, is embodied in an exemplary work that reiterates the dramatic condition of mankind, driven out of Heavenly Heaven and at the same time its attempt to find its way. This condition of ejection, loneliness is lived by the intellectual of the twentieth century, forced to take the path of wandering towards the re-establishment of being.

Keywords: revelation, gnoseological novel, topos, conversion, exile, travel, initiation.

Pentru scriitorul Vintilă Horia romanul, ca specie privilegiată a epicului, reprezintă o tehnică de cunoaștere, o modalitate de exprimare care face din cuvânt o posibilitate de prezentare a lumii ce cuprinde totul: societate, materie, spirit. Romancierul, precum filozoful, în viziune horiană, poate oferi lumii posibilitatea unei sinteze gnoseologice.

Romanul gnoseologic, care preia în viziunea lui Vintilă Horia locul celui realist ce își pierde notorietatea după cel de-Al Doilea Război Mondial în fața unui lector ce nu-și mai dorea o literatură care îi aducea în față chipuri obișnuite, scene neimportante din viața pe care fiecare o înțelege, o întâlnește, o poate retrăi, redă imaginea sinceră a unor trăiri interioare intense, opera în sine nefiind altceva decât reproducerea „unui furtunos peisaj interior”[1]. Astfel, acest tip de roman ar putea fi reprezentat magistral, prin viețile unor mari personalități

[1]Vintilă Horia, Scriitorul tânăr și estetica non existenței, „Meșterul Manole”, Anul II, Nr. 13, ianuarie – martie, 1940, p. 48.

sau factori ai istoriei, aflată în momente cruciale prin conflictul a două mentalități de viață diferite. Prin urmare, nu întâmplător, principalele opere epice vor fi dedicate unor personalități ale spiritului și artei universale, conștiințe contradictorii și superioare ce au avut șansa sau nesansa de a trăi între două lumi antitetice „una structurată materialist și antropocentric, cealaltă spiritualistă și metaistorică, una în declin în raport cu cealaltă și, dacă există condiții, aflate într-un conflict care să declanșeze catastrofa”[2].

Forțat de un regim obtuz să ia calea exilului, scriitorul trăiește condiția de exilat la modul dramatic, cu sufletul și gândul mereu întoarse spre țară. Suferința datorată rupturii de spațiul natal, l-a determinat să refacă necontenit conexiunile cu tărâmul din care a fost rupt. Îndepărtarea de țară va face, ca treptat, imaginea spațiului matrice să i se învesmânteze de aura mitului, și să se transpună în operă, ca simbol al spațiului binecuvântat, chiar și atunci când viața se desfășoară „peste mări și țări”. Astfel, ca o revelație interioară, exilul, ca experiență limită, cu nostalgii dramatice, îi apare scriitorului ca o modalitate de purificare și inițiere în tainele adânci și spirituale ale existenței. El conștientizează că singurul spațiu cu adevărat important și veridic este cel al memoriei și al sufletului. Exilul nu înseamnă până la urmă altceva, decât o întoarcere spre interior, spre străfundurile ființei, o întoarcere spre valorile cu adevărat importante și anume valorile spirituale. Acest spațiu al interiorității, al sufletului în toată complexitatea lui va deveni pentru scriitorul și omul Vintilă Horia, primordial. În acest context, adânc ancorat în străfundurile ființei, ia naștere romanul *„Dumnezeu s-a născut în exil”*.

Romanul a fost scris la Madrid între anii 1957-1958, în urma unei întâlniri decisive a scriitorului cu opera poetului latin Ovidiu, exilat la Tomis. „Tema <<Ovidiu>> mă obseda... Tema exilului și a lui Ovidiu ca simbol al exilului. Se împlineau două mii de ani de la nașterea lui Ovidiu și se pregătea în toată lumea sărbătorirea acestui eveniment”[3]. Lecturând „Tristele” și „Ponticele”, Vintilă Horia s-a recunoscut în ele, identificându-se cu modelul său, redând astfel propria experiență „...era o vreme de septembrie - și recitam mergând singur, din <<Tristia>>. Recitam către România... Eram sigur că vântul va avea să le ducă acolo. Mă oprea un fel de nebunie, de disperare, pentru că știam că sunt atât de departe, alergam pe plajă și plângeam... Era, poate, prima încercare tragică și prima combinație între exil ca o cunoaștere și posibilitatea de a transforma această cunoaștere în operă literară”[4]. Travaliul romanului nu se sfârșește aici. Cuprins de febra creației, scriitorul încearcă vreme de doi ani să parcurgă tot ce s-a scris despre poetul latin, neștiind dacă să facă o monografie, un studiu literar sau un roman despre acesta. Îngrozit de ce avea să facă, se refugiază în poezie, scriind un volum de versuri în limba română *„Jurnal de copilărie”*. Face acest lucru „ca o justificare și ca o fugă de romanul lui Ovidiu, care venea spre mine... Îmi era clar că trăiam momentul unei mari încercări: ori scriam o carte bună, ori se termina cu mine ca scriitor. Amânând momentul supremei încercări, scriam trei-patru poezii pe zi. Eram din ce în ce mai conștient că drumul meu era spre roman. M-am întors din vacanță la Madrid și, prin octombrie 1957, într-o noapte, mi-a venit în minte prima frază a romanului. În limba franceză, nu în română. [...] Am scris prima frază, am continuat și am scris romanul în șapte luni”[5].

Odată finalizat, romanul îi va aduce scriitorului Vintilă Horia, recunoașterea internațională. Cartea este tradusă în 14 limbi, iar în anul 1960, obține premiul Goncourt.

Opera, în ansamblul ei, se constituie într-o meditație profundă asupra condiției exilatului intelectual și, în special, al celui spiritual. „Romanul-confesiune sau, subspecia

[2]Marian Popa, Istoria literaturii române de azi pe mâine, Semne, București, 2009, p.1079
[3]Marilena Rotaru, Întoarcerea lui Vintilă Horia, Ed. Ideea, București, 2002, p.59
[4]Idem, p. 59-60
[5]Ibidem, p. 60

narativității, romanul-jurnal scris la persoana întâi edifică o efigie heraldică a timpului, conjugare a timpului istoric și al celui mitic în orizontul unei vaste drame ontologice și al unei profunde și răscolitoare revelații în ordinea cunoașterii”[6].

Romanul surprinde pe parcursul demersului epic ultimii opt ani din viața poetului roman Publius Ovidius Naso. În anul 9 e.n., acesta este exilat de către împăratul Octavian Augustus la Pontus Euxin, deoarece devenise incomod din momentul în care începuse să frecventeze cercurile neopitagoreice care, prin ideologia lor, compromiteau religia politeistă, oficială, de la Roma. Un alt motiv îl constituie faptul că, poetul este învinuit că prin versurile sale a contribuit la degradarea morală a tineretului. Din această perspectivă, Ovidiu ca personalitate marcantă a Imperiului, este considerat periculos.

Sosit la Tomis în primăvara anului 9 d. Hr., Ovidiu nu va mai părăsi niciodată tărâmul geților, deoarece nici Augustus, nici Tiberiu nu-l vor elibera din surghiun. La Tomis, pe malurile Pontului Euxin drumul vieții sale se va încheia după opt ani de exil. Lecturând romanul, ni se revelează ideea că, exilul a fost pentru poetul latin, la fel ca pentru scriitorul Vintilă Horia, disperare și libertate în același timp. „Exilul a fost pământ al așteptării și al revelației”[7].

Dincolo de faptul că romanul surprinde ultimii ani din viața lui Ovidiu, totuși intenția autorului nu este aceea de a ne oferi un roman-cronică, chiar dacă s-a documentat din numeroase surse istorice pentru a reconstitui ultimii ani din viața poetului latin, scopul fiind acela de a „vorbi de eterna condiție a exilatului. Prozatorul se recunoaște în destinul zbuciumat al lui Ovidiu, astfel încât abordând trecutul el vorbește cu predilecție despre prezent”[8].

În ceea ce privește organizarea demersului narativ este important să precizăm că „Dumnezeu s-a născut în exil” este o carte confesiune, redactată la persoana întâi „roman-jurnal”[9] ce redă ultimii opt ani din viața celui din urmă poet al Romei antice. Abordarea persoanei întâi în relatare are rolul de a spori autenticitatea trăirilor personajului.

Cei opt ani înregistrează succesiv și cronologic anii exilului, reluând amintirile din viața petrecută la Roma, dar care se îndepărtează tot mai mult o dată cu trecerea anilor. Anii de exil surprind și trecerea de la o existență romană modernă, privilegiată și lipsită de griji, la o existență de factură interioară, îndreptată mai mult spre sine și pentru un Dumnezeu unic, înainte doar ghicit și prefigurat în tradiție pitagoreică. De-asemenea, scriitorul surprinde și acomodarea poetului latin cu viața daco-geților, cu obiceiurile și tradițiile acestora.

O serie de evenimente ce se petrec în acești ani sunt demne de menționat: călătoriile în „țara geților”, atacul geților mânați de foame și sărăcie, întâlnirea cu preotul dac în muntele unde se află slujitorii lui Zamolxis, discuția cu medicul Teodor ce-i dezvăluie participarea sa la nașterea Mântuitorului, evenimente ce nu sunt altceva decât trepte spre metamorfozarea lui Ovidiu, care descoperă că nu va muri de această moarte mai stricăcioasă decât cea de pe urmă.

Obligat să-și asume prezentul în acest loc de la capătul lumii civilizate, definit la început ca un spațiu al tristeții și singurătății, Ovidiu învață să trăiască diferit, să se purifice de stilul vieții de până atunci marcat exclusiv de plăcerile trupești și materiale, golindu-se pe sine de tot ce însemna vremelnicie, pregătindu-se astfel spre o înnoire a ființei. Locul în care trăiește, devine pentru Ovidiu un topos al inițierii, un cronotop antitetic, ce îi va sfâșia ființa

[6]Ion Vlad, În labirintul lecturii, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1999, p.166
[7]Pompiliu Crăciunescu, Vintilă Horia: transliteratură și realitate, Traducere din limba franceză de Olimpia Coroamă, Ed. Curtea veche, București, 2011, p. 73
[8] Gheorghe Glodeanu, Incursiuni în literatura diasporei și a disidenței, Ed. Libra, București, 1999, p. 118
[9]Idem.

între orașul pierdut Roma, ca spațiu dionisiac, al trăirilor dezlănțuite și plenare, și Tomis, orașul trăirii austere, al însingurării și de ce nu, al morții. Etimologic vorbind, numele orașului Tomis își are sorgintea în termenul grecesc „tomy" care înseamnă „ruptură", „amputare", ceea ce în plan simbolic sugerează „ruperea" poetului latin de viața anterioară, „amputarea" trăirilor dionisiace spre revelarea adevăratelor valori ale existenței, cele de factură spirituală caracterizate de perenitate și dăinuire.

Jurnalul fictiv al lui Ovidiu începe abrupt și orgolios, nu fără să marcheze suferința pricinuită de ruptura de spațiul natal: „Închid ochii ca să trăiesc. Și ca să ucid. Pentru asta eu mă dovedesc cel mai tare, căci el nu închide ochii decât ca să doarmă, iar somnul însuși nu-i aduce nici o mângâiere. [...] Odihna îl lasă singur, cu conștiința și cu remușcările lui, cu regretul de a fi acționat întotdeauna în chip de om puternic, adică de om înspăimântat de propria putere. [...] E slăvit ca un zeu, dar nimeni nu-l iubește. Căci este făuritorul Păcii pentru toți și a întemeiat cel mai mare imperiu al tuturor timpurilor, dar mai este îndeosebi și pricina Spaimei, a spaimei celorlalți și a propriei sale spaime"[10]. „Închid ochii și trăiesc. Eu sunt poetul, el nu este decât împăratul"[11].

Adâncirea în sfera imaginarului, a memoriei îi oferă posibilitatea de a se sustrage prezentului ostil. Privirea pătrunde în adâncimea interioară a ființei, iar confesiunea devine un mod de supraviețuire, o posibilitate de a se regăsi și de a-și învinge spaimele. Amintirea, înseamnă de fapt, uciderea timpului prezent, situat într-un spațiu închis, sălbatic invadat de pustietate. Descrierea cetății Tomisului are adânci conotații lirice: „Marea se jelește în depărtare, iar valurile ei se transformă, în întuneric, în lungi spectre de gheață [...] geamătul mării pare glasul însuși al nopții ca și cum timpul ar avea glas și s-ar face auzit într-un singur punct de pe pământ: aici"[12].

Ceea ce trăiește Ovidiu la Tomis este o dramă a cunoașterii de sine și a revelării credinței. Trăind în acest univers damnat, personajul se transformă într-un răzvrătit, ce îndrăznește să se revolte împotriva zeilor, dar și împotriva puterii și a Imperiului pe cale să se destrame. Dacă zeii nu mai există, Ovidiu, ucenic al lui Pitagora, refuză să mai creadă, așteptând cu nerăbdare revelarea unei credințe noi. Acceptarea acestui spațiu nou îi poate revela puritatea unei religii noi, inițierea în tainele ei însemnând libertate și o nouă viziune asupra morții.

Aflat departe de mirajul Romei, lui Ovidiu i se dezvăluie tot mai clar abuzurile puterii imperiale, pacea Romei nefiind decât o pace a fricii, unde este suficient cuvântul unui sclav ca să-ți pierzi libertatea. Dincolo de aceste cuvinte, scriitorul Vintilă Horia prezintă imaginea atemporală a regimurilor totalitare, Ovidiu putând fi în acest sens, contemporan cu el.

Convins că Roma e singurul loc în care viața poate fi trăită, format și educat într-o lume exclusiv politeistă, Ovidiu este forțat să ia contact cu un spațiu religios, influențat de un Dumnezeu unic, conștientizând de fapt, că viața poate fi trăită oriunde și că „nu avem nevoie de tot ce ne dorim pentru a fi fericiți"[13], așa cum îi spune Dochia, inițiatoarea lui în descoperirea sinelui adevărat.

Dochia, femeia getă care are grijă de el, va declanșa în ființa lui Ovidiu, transformarea, metanoia, fiind cea care va reuși să-l apropie și să-l împace cu pământul exilului. Ea îl însoțește în prima călătorie, într-un sat de pescari, unde îl va cunoaște pe romanul fugar Mucaporus, de la care va învăța semnificația libertății: „ să fii stăpân peste

[10]Vintilă Horia, Dumnezeu s-a născut în exil, Traducere din limba franceză de Ileana Cantuniari, Ed. Art, București, 2008, p. 13
[11]Idem, p. 14
[12] Ibidem
[13]Ibidem, p. 39

zilele și nopțile tale”[14] „libertatea se plătește scump, dar își merită întotdeauna prețul. E de ajuns să știi să alegi: o existență nouă, oriunde, dincolo de fruntariile imperiului, un Dumnezeu nou, cel adevărat, pentru a renaște chiar aici, pe pământ. Totul este cu putință. Trebuie să avem, din când în când, curajul de a dezerta, de a o rupe brusc cu trecutul”[15].

Odată cu trecerea timpului, chiar dacă această trecere nu reușește să șteargă în totalitate umbrele trecutului, acesta se estompează sub dificultatea unei așteptări indefinite. Așteptarea este cea care îi guvernează pentru o lungă bucată de vreme existența ce se amestecă inevitabil cu îndoiala. Drumul acesta de la îndoială spre certitudine formează axa principală a romanului. Putem vorbi despre un drum inițiatic ce își are începutul în centrul lumii de atunci, Roma spre centrul spiritual al credinței monoteiste, aflat pe tărâmul dacic. Din această perspectivă, Dacia lui Zamolxis devine un topos al experiențelor esențiale, fără de care viața sa ar fi rămas lipsită de sens, goală, deoarece Ovidiu recunoaște după cinci ani de exil că în țara dacilor a învățat mai mult decât în tot restul vieții sale.

Drumul lui Ovidiu înseamnă și drumul spre sine dar și spre oameni. Călătoriile întreprinse îi vor descoperi oamenii locului, obiceiurile, modul de viață. Ceea ce i se va revela este o lume fascinantă, plină de înțelepciune, împăcată cu sine, o lume armonioasă și total diferită de cea a Romei. Astfel, ceea ce îl fascinează în mod deosebit este stilul dacilor de a muri, „iar moartea îl interesează îndeosebi pe Ovidiu, devenit un amant întârziat al ei, departe de trecutul lui, înfricoșat de golul în care surprinde puterea răpusă a zeilor”[16]. Pentru geto-daci, moartea este un prag ușor de trecut pentru că el deschide calea vieții adevărate. Și-apoi, e vorba doar de o moarte a trupului deoarece sufletul este adus prinos de bună mireasmă unui zeu unic, necunoscut încă, însă anticipat de Zamolxis. Un singur zeu și nu o mulțime, precum în lumea din care venea.

Existența acestui zeu unic trezește în sufletul poetului roman îndoiala dar și curiozitatea asupra a ceea ce urma să i se întâmple. „Ceva neașteptat se va întâmpla, ceva care a început deja să se întâmple, nu știu ce, nici unde, dar văzduhul e plin de acest ceva, saturat la fel ca de o umiditate pe care oamenii cei mai sensibili o simt, fără să-i cunoască numele, și care va reda neamului omenesc prospețimea unui nou început. Nu pot exprima acest lucru, care ar putea fi un nou Dumnezeu, un nou popor, un nou soare pe cer sau, poate, altceva necunoscut oamenilor, dar știu că asta se va întâmpla”[17].

Călătoria inițiatică a poetului spre revelația de sine continuă spre muntele sfânt al dacilor, Kogaionon. Demersul epic surprinde și câteva evenimente istorice în ajunul cuceririi acestui ținut de către romani: războaiele interne, invaziile sarmaților, alianțele dacilor. În drumul său va fi inițiat de alte voci, precum Comozous, Scoris, Sedida și preotul dac de la Poiana Mărului. Conform lui Pompiliu Crăciunescu această călătorie a lui Ovidiu este marcată „de două momente (sau două trepte) în care vocile și spațiul fuzionează la un asemenea nivel, încât capătă intensitatea fulgerului; într-adevăr, sunt adevărate străfulgerări de conștiință. Am putea numi aceste două momente cruciale ale călătoriei interioare ale poetului-personaj ignoranța luminoasă (Comozous) și, respectiv, așteptarea luminoasă (preotul)”[18]. Privind din această perspectivă a călătoriei interioare, Ovidiu parcurge un drum de la ignoranța neintenționată sau din întunericul ființial în care se afla spre lumină ca o formă de revelare a adevăratelor esențe ale spiritului.

[14]Ibidem, p. 78
[15]Ibidem
[16]Virgil Ierunca, Subiect și predicat, Ed. Humanitas, București, 1993, p. 251
[17]Vintilă Horia, Dumnezeu s-a născut în exil, Ediția citată, p. 119
[18]Pompiliu Crăciunescu, Op. cit., p. 89

Poetul se află la granița dintre a cunoaște ceva și a nu cunoaște. Uimit de frumusețea spațiului ce-l înconjoară, un spațiu ce trimite nu întâmplător la spațiul mioritic al lui Lucian Blaga, prin alternanța deal-vale care nu exprimă altceva decât complexitatea sufletului românesc, Ovidiu este cuprins de o pace interioară inexplicabilă, pace ce prefigurează libertatea pe care ființa umană o poate resimți prin raportarea la divinitate, ca o formă plenară a păcii interioare. „O pace care glăsuiește despre un trecut sau despre un viitor foarte îndepărtat, când sufletul omenesc avea sau va avea forma acestui peisaj. Simt că trăiesc fără teamă, pentru prima oară de când exist”[19].

Faptul că spațiul străbătut de poet este lipsit oarecum de trasarea unor forme clare, oferă acestuia imaginea „pământului făgăduinței” la care visează acei locuitori din preajma Dunării și omenirea în ansamblul ei, fără să o știe însă. De fapt, când Comozous îi prezintă lui Ovidiu ritualul celor aleși îi vorbește despre acest pământ al fericirii eterne: când cel ales, își pierde viața cu inima străpunsă de vârfurile lăncilor, câștigă de fapt viața veșnică alături de Zamolxis, viața aici pe pământ neavând nici o însemnătate. Idealul suprem al dacilor nu-l reprezenta slava pământească, păstrarea acestui trup pe care el îl consideră bunul suprem, ci „fericita veșnicie, dincolo de limitele acestui trup pieritor, simbol al durerii și al efemerului”[20]. Prin relatarea acestui ritual, Comozous îi oferă lui Ovidiu imaginea spirituală a lumii dacice. În acest context, Ovidiu observă frumoasa contradicție a acestui popor care dacă ar reuși să-și unească forțele ar putea fi stăpân peste toate popoarele lumii, însă nu-și vor dori niciodată să obțină o asemenea cinste, deoarece ei nu caută să placă celor lumești, și nu caută slava deșartă. Și atunci ne-ntrebăm, oare această dorință a împlinirii sufletești nu este cea care va izbăvi lumea, implicit și pe poetul nostru?

Din perspectiva aceasta a aflării și căutării împlinirii interioare, *„Dumnezeu s-a născut în exil”* este o narațiune ce „cultivă taina și dezvăluie căutarea ei statornică”[21]. Poetul latin exilat simte chemarea, semn că făcea parte din semințiа celor aleși, spre această taină care va dezvălui răspunsul la întrebarea esențială a lumii și va da sens acesteia. Risipit într-o lume guvernată de plăceri materiale și trupești, în iubiri care nu l-au împlinit și pe care nu le-a înțeles, Ovidiu încearcă să deslușească taina acestui spațiu pe care la început l-a simțit ostil. Și-atunci, poetul nostru nu este altceva decât proiecția omului de oricând și de pretutindeni, idee pe care Vintilă Horia vrea să o transmită dincolo de paginile operei sale.

Și cum fiecare dintre noi avem nevoie uneori de cineva care să ne deslușească taina, pregătindu-ne sufletul spre lumină, vocea preotului dac îi va dezvălui și facilita lui Ovidiu comunicarea directă cu dumnezeirea, și implicit taina.

Vocea preotului dac inaugurează așteptarea lui Dumnezeu într-un cadru paradisiac, Poiana Mărului, un spațiu privilegiat al luminii, adevărată oază de liniște interioară, propice comunicării cu divinitatea. Acesta știe să dezvăluie taina și poetul o sesizează pentru prima dată cu adevărat.

Drumul spre Poiana Mărului se face printr-o potecă abia creionată, poteca cea strâmtă a vieții adevărate care duce la izbăvire și împlinire. Aici, în Poiana Mărului, așteptarea primește un răspuns: vestirea Dumnezeului unic, ce va aduce cu sine o religie a binelui și a iubirii. Poetul latin descoperă în acest tărâm al geților „avant la lettre, cel mai autentic

[19]Vintilă Horia, Dumnezeu s-a născut în exil, Ediția citată, p. 123
[20]Idem, p. 124
[21]Nicolae Florescu, Vintilă Horia între ieșirea din a exista și intrarea în a fi, Ed. Jurnalul literar, București, 2014, p. 261

creștinism, iar mesajul lui Vintilă Horia este cu atât mai tulburător cu cât face din patria sa de origine leagănul noii civilizații după Hristos, ancorând-o pentru totdeauna în mit”[22].

Întâlnirea cu preotul dac îi descoperă lui Ovidiu o serie de adevăruri ce alcătuiesc de fapt, taina. Acesta îi dezvăluie faptul că exilul reprezintă pentru el doar o pregătire pentru adevărata viață, cea veșnică. Un alt adevăr dezvăluit face referire la religia Daciei și la existența Dumnezeului unic: „Voi îl numiți pe Zamolxis Zeul nostru, dar Zeul nostru nu are încă nume. [...] Nu era decât numele provizoriu, atribuit lui Dumnezeu, acel Dumnezeu al cărui nume nu se dezvăluie încă muritorilor, dar care se va dezvălui curând. Trăim un timp al nebuniei și al speranței, timpul așteptării lui Dumnezeu”[23].

Când ajunge să intre în peștera Sihastrului, cel care ca un adevărat profet îi cunoaște drumul, Ovidiu, refuză să mai recunoască că scopul călătoriei sale este muntele sacru al dacilor, Kogaionon. Pentru Ovidiu, discuția cu preotul dac ia aspectul unei spovedanii, deoarece cu ajutorul acestuia ajunge să se cunoască pe sine și să găsească totodată răspunsuri pe care le căutase până atunci cu înfrigurare, la întrebarea preotului cu privire la cel mai mare păcat, Ovidiu răspunde „trufia”. De-asemenea, preotul dac intuiește viața poetului, dinainte de a fi exilat, afirmând că iubirea i-a pricinuit multe suferințe, însă îl asigură că „Dragostea este cunoaștere”[24] și nu păcat.

În urma „spovedaniei”, Ovidiu își va însuși o învățătură care îi oferă împăcarea cu sine dar și cu lumea, având de-acum o nouă percepție asupra vieții. De fapt, din acest moment poetul latin găsește calea spre viața adevărată sau spre libertate, iar această cale implică neapărat valorile spirituale: „Suferi că ești departe de ai tăi, de cerul și pământul care te-au văzut născându-te. Să știi că un singur cer se întinde deasupra pământurilor noastre însângerate, iar exilul tău nu e decât o pregătire. Nu fi trist la Tomis și pregătește-te pentru cealaltă viață, cea veșnică, viață care nu e departe, în care durerea e necunoscută, căci timpul nu are noimă decât între limitele durerii. Styxul și ceea ce apele sale înconjoară nu există. Vei fi sau nu vei fi. Cei care vor fi nu vor cunoaște decât bucuria, căci vor sta în lumina lui Dumnezeu, iar această lumină nu e decât bunătate. Încearcă să nu faci rău, căci răul este cauza morții veșnice. Gândește-te că sufletul este lucrarea ta, că îl modelezi în fiecare zi prin faptele bune și că doar sufletul este veșnic”[25].

Odată descoperită calea un nou om se naște care își va găsi liniștea și izbăvirea doar în propriul eu. Această liniște, această renaștere îi fusese descoperită mai demult poetului fără însă să știe ce este. Când realizează prima călătorie în Țara Geților, condus de Dochia și îl întâlnește pe Mucaporus are un vis simbolic. În vis se făcea că realizează o călătorie în străfundul mării sub forma unui pește: „O lumină, ca o rază de soare, a străfulgerat peste ape drept în fața mea, iar în lumina aceea neașteptată am văzut un pește care înota în aceeași direcție. Era un pește obișnuit, mai curând mic dar care nu aparținea nici unei specii cunoscute. Nu avea o culoare anume și nici un semn nu-l distingea de ceilalți, dar, dincolo de rațiune, simțurile îmi spuneau că era vorba de pește, de o ființă care întruchipa toți peștii laolaltă, simbolul originar al speciei sau al vieții în general. [...] Îl urmăream și mă simțeam năpădit de o mare fericire. [...] Găsisem drumul pe care-l căutasem în zadar toată viața”[26]. Călăuzit de această rază luminoasă, Ovidiu se înalță spre un spațiu care nu era cel al mării, ci un spațiu necunoscut altul decât cel obișnuit, al vieții de zi cu zi. Pe parcursul acestei înălțări

[22]Crenguța Gânscă, Vintilă Horia. Al zecelea cerc. Eseu despre o trilogie a exilului, Ed. Dacia, Cluj-napoca, 2001, p. 43
[23]Vintilă Horia, Dumnezeu s-a născut în exil, Ediția citată, p. 134
[24]Idem, p. 137
[25]Ibidem, p. 135
[26]Ibidem, p. 82

își face apariția o umbră asemănătoare unui om: „Umbra aceea era a unui om… îmi dădeam seama că era făcută dintr-o lumină mai intensă decât aceea a razei și a limpezimii care mă înconjura. Lumina aceea îi alcătuia oarecum consistența. Îmi spuneam: <<Am ajuns. Am ajuns în sfârșit. Iată-mă la capătul călătoriei mele>>”[27].

Nu întâmplător, scriitorul alege simbolul „peștelui”, se știe de altfel, că acesta era simbolul primilor creștini, simbol cu adâncă conotație hristologică. În limba greacă „ihtys” înseamnă „pește”, iar grecii au intuit în acest cuvânt anagrama lui Hristos, deoarece fiecare din literele cuvântului corespund numelui Fiului lui Dumnezeu: „Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu, Mântuitorul”. Transpus în roman, simbolul peștelui desemnează „convertirea” lui Ovidiu la viața cea adevărată, prefigurând adeziunea lui la Cel pe care întreaga omenire Îl așteaptă.

Trăind aceste revelații, Ovidiu se însenineză. Exilul însuși îi apare ca o binecuvântare, deoarece prin intermediul lui conștientizează adevărata sa trecere prin lume.

Din acest moment, pentru poetul latin, toate drumurile se-ndreaptă spre ieslea din Bethleem, „noua Romă, Roma bunei-vestiri”[28]. Cel care îi va aduce vestea cea bună este medicul grec Teodor, care se tâlcuiește „darul lui Dumnezeu”, dovedindu-se încă o dată că poetul latin face parte din tagma celor aleși, fiind printre primii oameni care au primit darul revelației lui Dumnezeu.

Paginile în care medicul grec îl anunță că „s-a născut Mesia”[29] sunt tulburătoare. Trecuse și el prin negura căutărilor până să-L întâlnească pe Fiul lui Dumnezeu, întrupat. Mesajul pe care îl aduce Teodor este acela că Fiul lui Dumnezeu, locuitor al cerului, se exilează în trup efemer, pentru a salva ființa umană și pentru a-i descoperi adevăratele sensuri ale existenței. „Dumnezeu s-a preschimbat în Om (deci <<exilat în carne>>) prin Fiul Său, Mesia. El s-a născut în exil pentru ca destinul lui să se împlinească, pentru a-i face pe oameni să înțeleagă faptul că le este asemănător prin durere”[30]. Trăirea și asumarea totală a acestei revelații îl face pe poetul latin să nu mai vadă în exil o mare nenorocire, deoarece el poate fi și o cale a împlinirii ființei. Pentru Ovidiu, exilul devine o cale a cunoașterii de sine, precum și dobândirea credinței adevărate și a speranței, șansa de a se regăsi în adâncul singurătății și a suferinței. Exilul devine cheia deschiderii vieții eterne, confirmată de nașterea Dumnezeului unic, pentru că, nu-i așa, „Dumnezeu s-a născut, și El, în exil”[31].

Romanul, în sine, se constituie într-o operă exemplară, ce reiterează condiția dramatică a omenirii, alungată din Raiul ceresc și totodată încercarea acesteia de a regăsi calea. Această condiție a alungării, a însingurării este trăită de intelectualul secolului XX, obligat să ia calea pribegiei spre o reconstituire a ființei. Și oare acesta nu este chiar Vintilă Horia?

BIBLIOGRAPHY

1. Crăciunescu, Pompiliu. „Vintilă Horia: transliteratură și realitate”, Traducere din limba franceză de Olimpia Coroamă, Ed. Curtea veche, București, 2011
2. Florea, Firan. Constantin M. Popa, „Literatura diasporei. Antologie comentată”, Ed. Poesis, Craiova, 1996

[27]Ibidem, p. 83
[28]Virgil ierunca, Op. cit., p. 252
[29]Vintilă Horia, Dumnezeu s-a născut în exil, Ediția citată, p. 183
[30] Gheorghe Glodeanu, Op. cit., p. 121
[31]Vintilă Horia, Dumnezeu s-a născut în exil, Ediția citată, p. 206

3. Florescu, Nicolae. „Vintilă Horia între ieșirea din a exista și intrarea în a fi”, Ed. Jurnalul literar, București, 2014
4. Gânscă, Crenguța. „Horia Vintilă. Al zecelea cerc. Eseu despre o trilogie a exilului”, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2001
5. Glodeanu, Gheorghe. *Incursiuni în literatura diasporei și a disidenței*, Ed. Libra, București, 1999
6. Horia, Vintilă. *Dumnezeu s-a născut în exil*, Traducere din limba franceză de Ileana Cantuniari, Ed. Art, București, 2008
7. Ierunca, Virgil. *Subiect și predicat*, Ed. Humanitas, București, 1993
8. Popa, Marian. *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Semne, București, 2009
9. Rotaru, Marilena. *Întoarcerea lui Vintilă Horia*, Ed. Ideea, București, 2002
10. Vlad, Ion. *În labirintul lecturii*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1999 s

Reviste

Horia, Vintilă. *Scriitorul tânăr și estetica non existenței*, Meșterul Manole, Anul II, Nr. 13, ianuarie – martie, 1940

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

TRAVEL - MEANS OF MAPPING THE IDENTITY OF ELIADE

Liliana Rodica Feder

PhD, "Mihai Eminescu" National College, Baia Mare

Abstract:The construction of the Eliade itself in the spiritual itinerary materialization is outlined within a journey initiated prophetically under the insignia of a question about the meaning of existence. Spiritual edification, mirrored in a true identity atlas, Eliade lingers in his romanian source, but he is living it consumingly as an initiation in the mysteries of the world in his youth, the scenario of becoming being written not only as a traveler and explorer of new geographical spaces , but especially as a creator of one's own destiny. For those who know his biography closely, it is evident that the subjective, spiritual, inner geography is perfectly modulated in an objective, physical, external geography, and is proposed in geographic (continental) macrospaces, but also microspaces (countries, cities or even streets), which temporarily proved to have impressed their becoming.

Keywords: geography, identity atlas, identity map, travel, spiritual age

„Geografia este întotdeauna mai puternică decât istoria."
(Mircea Eliade, *Elemente pre ariene în hinduism*, 1930)

„Nu trebuie să uităm că există și o foarte prețioasă călătorie: aceea către sufletul nostru, către noi înșine. Călătoria pe care o facem în singurătate. " (Mircea Eliade, *Ce învățăm călătorind*, 1933)

Construcția sinelui eliadesc în materializarea itinerariului spiritual se conturează în interiorul unei călătorii începute în mod profetic sub însemnele unei întrebări legate de sensul existenței. Drumul ființării se conturează în matca ronânească și se trăiește mistuitor ca inițiere în tainele lumii în tinerețe, scenariul devenirii scriindu-se nu doar în ipostaza de *călător* și *explorator* al unor noi spații geografice, ci mai cu seamă ca *făurar* al propriului destin. Încă din adolescență, și apoi în perioada studenției, Eliade nu ezită a-și impune un program de modificare spirituală, itinerariu teoretizat mai apoi într-o conferință radiofonică susținută în anul 1935, sub titlul *Tehnica și educația culturii spirituale (14 iunie 1935)*. Creșterea spirituală reclamată, departe de a fi concomitentă cu cea biologică, o va asemui unei corecte „alimentații spirituale", deloc întâmplător practicată, din moment ce presupune adevărate „tehnici și mijloace", care, din păcate, constată intelectualul român, sunt foarte puțin cunoscute. Nanismul spiritual de care fugea în adolescență,resimțit în structura spirituală a modernității, Eliade îl va închide în sintagma „pipernicire spirituală", identificată în cauza insuficientei nutriții a spiritului uman, avertizând că în asemenea circumstanțe omul va „rămâne toată viața cu câteva superstiții logice, câteva scheme mentale, prin care se încăpățânează să judece lumea și spiritul."[1] Pentru a evita inapetența sufletului împovărat de dogmatismul sterp, de rigurozitatea și siguranța cu care i se recomandă de obicei să judece lumea și oamenii, găsește și propune ascultătorului câteva „tehnici" de tratare a „maladiei": „contemplația, bucuria, tăcerea, singurătatea - ca să nu mai vorbim de rugăciune și de toate

[1]Mircea Eliade, „Tehnica și educația spirituală, 14 iunie 1935", în Mircea Eliade, *50 de conferințe radiofonice,* București, Humanitas, 2001,p.122.

acele exerciții spirituale în legătură cu ea."[2] În aplicarea acestor tehnici individul se poate folosi de cel puțin două „mijloace" de practicare: administrarea culturii prin *lectură* - ca vehicul de apropiere de viață prin carte, devenită o reală „forță de nutriție" -, sau *călătorind* - voiajul în accepțiunea eliadescă se dovedește un potențiator al interesului pentru lumea exterioară, dar și moment de „reculegere ce animă viața interioară"[3] - .

Invitație la gândire și reconfigurare spirituală, călătoria, pare a spune Eliade, deschide ferestre în afara și înlăuntrul nostru, iar călătorul, un sensibil purtător al vocației meditației și observației, vibrează la fiecare stimulare a schimbării de decor, își educă și își sensibilizează spiritul de notație în a vedea cât mai adânc și mai limpede oamenii și locurile întâlnite în peregrinările sale. Trebuie să recunoaștem că Eliade în călătoriile de tinerețe și apoi de maturitate este investit cu darul și facultatea de a descoperi „adevărurile și sufletele - dar pe care viața de toate zilele într-un oraș - unul și același - îl uzează și îl anihilează."[4] Conturarea și populare geografiei sale spirituale se face în *spații* și *locuri* geografice, vizibile cu ochiul liber pe imensa hartă fizică a mapamondului. Din fericire, fascinația călătoriei nu se rezumă exclusiv la spațiile culturale explorate sau la locurile geografice vizitate, pentru că așa cum îi mărturisea lui Claude-Henri Roquet, pentru el înseamnă „și un număr de «timpuri» personale pe care le reactualizezi. Cu cât înaintăm în viață, cu atât am impresia că aceste călătorii au loc concomitent în timp și spațiu."[5] Iată de ce *spațiul* și *timpul* se propun ca două coordonate indestructibile, funcție de care se construiesc, se planifică scenariile călătoriilor existențiale, în care memoria ca liant între prezent și trecut transformă voiajul într-o amintire-tablou, într-un fragment de viață, care ne ajută să nu uităm că existăm. Timpul acestor însemnări se dilată, cuprinde în stratul de actualitate timpul unor lumi de odinioară, iar scurgerea clipelor, însemnate de muzica clopotelor, în fiecare loc vizitat de Eliade se transformă într-un timp personal, dată fiind complicitatea vizitatorului cu spațiul devenit temporar un *centru*. Așezat în *centru*, călătorul-privitor reconstruiește în propria hartă identitară „sufletul", imaginea locului și a timpului trăit ca experiență personală.

Citind scurtele *reportagii*, însemnările de călătorie disipate în memorii, epistole sau articole de gazetă, și de ce nu în literatură, remarcăm că Eliade în ipostaza sa de călător, nu se lasă pradă prejudecăților, drept urmare învață, își primenește sufletul la fiecare oprire, se miră, se bucură, se întristează, se arată dezamăgit, reconstruiește umanitatea inefabilă a locurilor din imediata și palpabila realitate. Ochiul minții și cel al sufletului adună în memoria afectivă a scriitorului „fotografii" din locuri ce rezonează în ritmul cosmic. „Ascunsul", „nevăzutul", „nespusul", „inefabilul și insesizabilul" dinlăuntrul geografiei fizice, obiective ce se lasă cartografiate timid în periplul italian, dobândesc vizibilitate și substanță prin cultivarea unui întreg evantai sinestezic de imagini vizuale, olfactive, auditive în cel indian. Toate aceste caracteristici, în ultimele decenii devenite repere analizate metodologic în noi discipline literare, precum geografia literară, sau a unor conexe înțelegeri ale acesteia de tipul geocritică, geopoetică, fac parte din dialogul instituit de patria și limba maternă a lui Eliade cu lumea.

Primele atribute ale sinelui în programul devenirii spirituale sunt absorbite din două zone geografice, de pe două continente, Europa și Asia, pentru ca desăvârșirea transformării *Novicelului* și prezentarea în fața lumii (profane și/sau sacre) ca *Inițiat* să sfârșească pe continentul tuturor posibilităților, în America. Călătoria interioară se clădește pe două planuri

[2] Mircea Eliade, *op.cit.,* p.123.
[3] Mircea Eliade, „Ce învățăm călătorind, 29 iunie 1933", în Mircea Eliade, *50 de conferințe radiofonice,* p.81.
[4]Mircea Eliade, *op.cit.,* p.82.
[5] Mircea Eliade, *Încercarea labirintului,* traducere din limba franceză Doina Cornea, Cluj-Napoca, Ed.Dacia, 1990, p.91.

interșanjabile, ne gândim la invocata dualitate a personalității sale creatoare, și putem afirma că în plan biografic, personal se prezintă ca zidire și căutare a sinelui, pe când în plan spiritual, în planul cunoașterii devine o cercetare minuțioasă a misterului lumii, ultima, o întreprindere prometeică, ce îl conduce la descoperirea simbolurilor și miturilor, iar prin „lumea" sacralizată să impună o nouă viziune asupra ei, în calitate de istoric al religiilor. În ambele cazuri acțiunea temerară se dovedește plină de obstacole, labirintică, în timp ce durerea fiecărei schimbări forțate de direcție, adică „fiecare schimbare bruscă a climei, fizică sau spirituală", echivalează cu injectarea înlăuntrul ființei sale a unor „senzații și gânduri streine", fapt ce presupune pentru călătorul Eliade „serioase eforturi ca să-mi regăsesc orbita și centrele de echilibru."[6] Viața spirituală eliadescă, după ce cunoaște inocența tinereții, își construiește *centrul* în jurul noțiunii de *libertate*, care experimentată, conduce inevitabil spre trăirea sensului vieții în egală măsură ca *agonie* și *extaz*. Exersata deschidere a celui ce va deveni el însuși „om universal", Mircea Eliade, în propriul scenariu spiritual se arată incapabil a accepta limitări și delimitări, fie că acestea vizează viața interioară, fie cea exterioară. În ciuda miopiei fizice, și/sau a miopiei „politice", de-a lungul timpului omul de știință și-a dezvoltat o uluitoare capacitatea de percepție a unor hotare injust trasate, reperabilă în opera literară și științifică, ultima ea însăși atipică, întrucât prin spagerea caracterului monolitic al abordării religiosului, prin introducerea comparatismului, a inter- și transdisciplinarității în tratarea unor subiecte, în cele din urmă ajunge la o ipotetică „reașezare" geografică a lumii. Pornind de la premisa prin care recunoaște foarte devreme, încă din anii petrecuți în India că: „Nu-mi repugnă Europa - superbă și nemuritoare realizare - ci prozelitismul stupid al europenilor", în același timp conștientizând că și „Asia e suspectă și nesuferită în Europa, nu prin substanța ei - ci prin propaganda pseudomistagogilor"[7], la maturitate își reajustează personala istorie spirituală - biografică și/sau științifică - într-un unic continent al nașterii și expresiei ființei umane: Eurasia. El descendentul și moștenitorul unei culturi interesante, afirmă apăsat că se trăgea din cele două universuri: „Cel occidental, prin limbă, latina, și prin moștenirea romană, în obiceiuri. Dar mă trăgeam și dintr-o cultură influențată de Orient și înrădăcinată în neolitic."[8]

Pentru cei ce-i cunosc îndeaproape biografia este lampant că geografia subiectivă, spirituală, interioară, sinele eliadesc, sufletul său se modulează perfect într-o geografie obiectivă, fizică, exterioară, și se propune în macrospații geografice (continentale), dar și microspații (țări, orașe[9] sau chiar străzi), ce temporar s-a dovedit că i-au amprentat devenirea. Toate aceste repere ale modificărilor se pot identifica atât în corpusul științific, cât și în expresia esteticului literar, în aceasta din urmă, în ultima perioadă, lectura producându-se și din perspectiva unei geografii literare, căci recurența sintagmelor uzitate de Eliade în întreaga operă - „geografie mitică", „geografie spirituală", „geografie interioară" - expun clar preocuparea geocriticii, și nu numai, pentru elementul geografic și pentru înțelegerea noțiunii de *spațiu* integrat de regulă imaginii labirintice, inclus unei „geografii simbolice". Experiența locurilor trăite și diferitele modalități de percepție ale realității geografice, cu precădere în prima vârstă creatoare, le cuprinde într-un discurs literar (*reportagiile*, notele de călătorie) centrat pe un *joc al sensului,* pretext de revelare a realității ascunse a unui loc geografic. Conferind „vizibilitate" spațiului geografic și coeziune între obiectivitatea geografică și propria subiectivitate definește locuri ce capătă sens. Dacă în memorialistică, *jocul sensului*

[6] Mircea Eliade, *India, Biblioteca maharajahului, Șantier,* ediția a II-a, București, Humanitas, 2008,p.76.
[7] Mircea Eliade, *op.cit.,* p.80.
[8] Mircea Eliade, *Încercarea labirintului,* p.88.
[9] Trimitem la cele două lucrări ale Andreei Răsuceanu: *Mahalaua Mântuleasa, drumul către modernitate* (2009) și *Bucureștiul lui Mircea Eliade. Elemente de geografie literară* (2013)

se scrie *explicit* în textele despre sine și lume, în literatură, inclusiv în formula reportajelor de călătorie, unde povestea sinelui este *implicită*, spațiile vizitate se dovedesc porți către o altă dimensiune a lumii, iar traseele parcurse reprezintă inițieri marcate de *semne* misterioase. Cititorul *semnelor* lăsate în urma sa de Eliade, la umbra învățămintelor cu generozitate răspândite de acesta în ipostaza de *guru*, de *profesor*, se poate opri a admira și interpreta configurarea și specificitatea unei hagiografii spirituale urcată în trepte, așa cum se prezintă în fiecare din etapele devenirii sale; sau, în lumina afirmației lui Franco Moretti, anume că hărțile ca instrumente analitice au rolul „de a scoate la lumină relații care de altfel ar rămâne ascunse”[10], extrapolând afirmația acestuia (reamintim că cercetătorul italo-american s-a arătat interesat de utilizarea *hărților literare* ca instrumente de lucru într-o geografie literară) se poate pierde cu harta în mână, căutându-l în Orient sau Occident, între nord și sud, pentru ca pe neașteptate să-l zărească în Est pregătindu-și experiența Vestului. Vizitatorul *hărții identitare, spirituale* eliadești, aflat în căutarea *metaforei* din macro sau microspațiile biografiei autorului, este nevoit a pendula între cele patru puncte cardinale ale operei și a interpreta *locul* în funcție de o serie de convenții, de semne, de simboluri. Or, tocmai acest pact semiotic, subliniază Andreea Răsuceanu, care îi permite scriitorului „să exprime ceea ce limitările comunicării scrise (continuumul spațiu-timp pe care aceasta îl presupune), nu i l-au permis”[11] exploratorului hărții sale identitare, naratorul Eliade și-l arogă temporar ca „ghid turistic”.

Biografia eliadescă se prezintă ca o serie de încercări, de rupturi sau noi începuturi desfășurate pe trei continente: Europa, Asia, America și în cel puțin patru orașe-*centru,* total diferite: București, Calcutta, Paris, Chicago, devenite materie vie de cercetare într-o posibilă *hartă identitară*. Experiențele existențiale trăite în aceste continente, la o atentă analiză, după ce ne vom fi permis libertatea unei maxime esențializări temporale a tuturor celelorlate periodizări operaționale în lucrările dedicate biografiei subiectului, concentrând inclusiv împărțirea făcută în *Memorii,* atunci când își povestește viața, remarcăm că se (re)pliază pe trei mari falii temporale, asimilabile „vârstelor” spiritului. Cum fiecare „vârstă” coincide cu un anumit spațiu, fără a se suprapune peste un altul, putem afirma că America reprezintă vârsta maturității și senectuții savantului, că Asia se trăiește ca vârsta tinereții unui filosof însetat de absolut, iar Europa rămâne vârsta inocenței pierdute și regăsite în sensul ei universal, cel al creației, al căutării miracolului inefabil, care este omul și destinul său. Nu excludem nici abordarea macrotemporală, trăită în „cicluri” existențiale, ca o consecință a unei geografii spirituale sintetizate, derulate în doar două continente: Eurasia și America. În acest caz e limpede că în cele două spații geografice timpul ia forma unui ciclu existențial. Sorin Alexandrescu, de exemplu, în analiza configurării spațiului lusitan în biografia și opera eliadescă introduce sintagmele „ciclu catastrofic” - în care avem de-a face cu migrația spirituală a intelectualului estic spre „Vest” și refugierea acestuia în spații recuperatoare sau salvatoare, ce temporar înregistrează „catastrofele” din biografia *personajului* Eliade - și pe care noi o asociem spațiului euroasiatic, respectiv „ciclu stabilității și împlinirii ” - trăit pe continentul american ca prelungire a „ciclului dezvrăjirii” începute în Franța, „dezvrăjirea” fiind sinonimă cu trezirea la realitate a intelectualului român, care în perioada 1925-1945 își cultivase utopicele teorii cu referire la necesitatea construcției unui om și lumi noi – pentru ca în final să dovedească că „s-a vindecat de credința în remodelarea omului și a lumii.”[12]

[10] Franco Moretti, *Atlas of the European Novel, 1800-1900*, Verso London&New York, 2009, p.5 *apud* Andreea Răsuceanu, *Bucureștiul lui Mircea Eliade,* p.25.
[11] Andreea Răsuceanu, *op.cit.,* p.25.
[12] Sorin Alexandrescu, *Mircea Eliade dinspre Portugalia*, București, Humanitas, 2006, p.296.

Eliade își consemnează continuumul vieții la fiecare schimbare și creștere spirituală, transcrierea „*trăitului* într-o biografie”[13] se face sub imperiul imediatului, în nuditatea întâmplării, fără a însoți notațiile de explicații sau autojustificări. Intensitatea temperaturii spirituale o cuprinde într-un *jurnal*, martorul frământărilor, oglinda „vârstelor”, hrănit constant cu evenimente, locuri, întrebări existențiale, referințe științifice, emoții și sentimente preluate dintr-o memorie afectivă, ea însăși divizată geografic; adeseori în critica de specialitate se scrie, se analizează, se trimite (în ultima vreme se publică) înspre „jurnalul indian”, „jurnalul portughez”, „jurnalul italian”, ultimul amintit și sub sintagma „jurnal sentimental” (în interiorul căruia putem citi și un „jurnal florentin”); în orice caz, toate aceste texte, povestesc întâmplări „care au jucat un rol în traiectoria vieții mele”[14] afirmă scriitorul, și care fără îndoială indică „schimbările, revizuirile și, în ultimă instanță, reînnoirea concepțiilor și speranțelor pe care le aveam înainte de plecarea din țară.”[15]

Reconstrucția atlasului identitar eliadesc implică situarea cercetătorului în interiorul unui scenariu în care topografiile destinului, ca lumi prin care a călătorit în căutarea unui *acasă*, care, după remarcă Sorin Alexandrescu, „nu se construiesc liniar, ci prin cercuri concentrice, izvorâte dintr-un moment de profundă criză, când existența unui individ se clatină și el își alege un viitor, printre altele, prin reinterpretarea trecutului”[16], se reactivează practicând psihanalitica regresie în timp și spațiu, dar în sensul invers călătoriei dantiene, pornind de la ultimul areal concentric, fizic, geografic, definit în *Încercarea labirintului* ca „paradisiac”, în care și-a trăit aventura cunoașterii; anume se pornește din America, pentru a coborâ și ajunge în final la „perioada amniotică”, oprirea în acest strat al memoriei situând „vizitatorul” atlasului identitat în fața primelor amintiri cu referire la primele călătorii întreprinse în afara patriei și limbii materne, adică Italia, țara unde găsise pentru întâia dată *locul* prielnic de conturare al idealului său de filosof, un personaj erou, erudit, pasional, mereu pregătit să se deschidă experiențelor atipice, uneori nonconformiste.

Americaeste ultimul punct al schimbării de loc și limbă, de-a dreptul punctul terminus al vieții istoricului religiilor român, unde se va stinge din viață la 22 aprilie 1986, la vârsta de 79 de ani; este locul în care cu adevărat s-a simțit implinit profesional.Ajuns pecontinent în anul 1956, însoțit de Christinel, cea de-a doua soție, se stabilește la Chicago, unde a predat ca profesor de istorie comparată a religiilor la Universitatea Loyola, reputaţia sa crescând cu fiecare an şi cu fiecare nouă lucrare apărută. În *Memorii* Eliade mărturisește că sosirea pe pământul american i-o datorează profesorului Joachim Wach, șeful departamentului de la Facultatea de Teologie (Divinity School), întâlnit cu un an înainte la Roma, în 1955, la Conferința de istorie a religiilor, acesta lansându-i invitația de a participa în calitate de *visitingProfesor* la susținerea unui curs în legătură cu faimoasele Haskell Lectures, ținute înaintea sa de Rudolf Otto și Massignon; ulterior, cursurile sale vor vedea lumina tiparului la o editură new-yorkeză, tipărite sub titlul *Birth and Rebirth*. La moartea lui Wach, decanul aceleeași facultăți, Jerald Brauer, îi propune pe lângă rolul de conferențiar Haskell, să devină Profesor în prestigioasa instituție academică, locul în care găsise după spusele sale „o atmosferă admirabilă, aproape paradisiacă!”[17] Orașul-*centru*, așezat într-un șes întins pe o mie de kilometri, Chicago, displace - mai ales din punct de vedere arhitectural, persistența negrului din ferestrele edificiilor îi atacă privirea, Eliade nefiind un admirator al

[13] Sorin Alexandrescu, *op.cit.,* p.301.
[14] Mircea Eliade, *Memorii vol.I-II (1907-1960),* Ediție și cuvânt înainte de Mircea Handoca, București, Humanitas, 1993, p.250.
[15] Mircea Eliade, *op.cit.,* p.380.
[16] Sorin Alexandrescu, *Mircea Eliade dinspre Portugalia*, p.9.
[17] Mircea Eliade, *Încercarea labirintului,* p.75.

„paradisurilor artificiale", conglomerate de vile și case elegante -, dar și place în același timp, acolo unde regăsește culoarea integrată spațiului, în *centrul* campusului; iubește parcul, în care veveriţele vin să cerșească migdale, lacul, clădirile universității, a bibliotecii și muzeului, cele care conferă adevărata măsură a marilor specialiști prezenți. Chiar dacă America pentru Eliade „nu e o țară ca și Franța sau Italia, unde peisajul este de o nespusă frumusețe și are o istorie a lui în varietate"[18], admițând cu franchețe în confesiunea făcută lui Claude-Henri Roquet că „totuși eu rămân un european"[19], adaugă câteva orașe ce îl atrag: San Francisco, Boston, Santa Barbara, o parte din New York și din Washington, dar și câteva tablouri peisagistice, cum ar fi golful din San Francisco, de exemplu.

Judecatăde europeanul superficial„ca un continent în veșnică nemișcare"[20], Asiarămâneo prezență constantă în opera științifică și literară eliadescă.Eliade descoperă continentul asiatic în esența sa, în osmoza vieții moderne cu tradiția milenară; descoperirea se trăiește într-o concentrare miraculoasă de energii în „înțelegerea sufletului și realizarea fericirii eterne rezultată din cunoaștere și contemplație"[21], de aici, probabil, sentimentul viguros al perenității emanat de opera sa. Continentul asiatic, pentru *omul* Eliade, este locul întâlnirii cu destinul, în timp ce pentru *intelectualul* Eliade reprezintă înțelegerea misiunii culturale și spirituale a propriei patrii, de mediatoare între Occident și Orient. Indiaîi deschide poarta fascinantului Orient, un spațiu al oniricului camuflat într-o realitate cu povești, peisaje și oameni incredibili, un loc misterios al devenirii, toposul în care găsește suprema plăcere a spriritului uman de a exista liber. Spațiul acesta geografic miraculos se va rescrie și se va lăsa rememorat în toate trăirile aparte ce i-au schimbat sensul existenței. Călătoria în India, pământ atins în anul 1928, pe când debarca la Colombo, în Ceylon, dintru început s-a proiectat ca o expediție în căutarea absolutului, a Indiei eterne, transistorice, unde găsește o întreagă lume a simbolurilor, pe care a învățat să le descifreze în scrierile literare și științifice. Pentru cititorul lui Eliade e limpede că acest spațiu fizic, exterior, din geografia sa spirituală, deosebindu-se de tot ceea ce spiritul său neliniștit se obișnuise să perceapă, este trăit în cele mai semnificative detalii, fizice și metafizice. Iată de ce pentru el „noaptea Indiei de sud nu e noaptea Dobrogei, nu e noaptea munților noștri, nu e noaptea Italiei."[22], ci o noapte a misterului, în care singurul tovarăș e mereu același: sufletul. Lecția evitării morții sufletului descrisă în *jurnalul indian* ca „moartea inteligenței și a vieții interioare"[23], tânărul creștin român o învață în aceste locuri, ce poartă însemnele vocației unui magistru, căci „India *poate* învăța Occidentul [D-voastră] superb și mortuar"[24], poate oferi Europei „*calea* bătătorită de indieni de mai bine de patru mii de ani împotriva «secătuirii, dogmatismului, definitivatului, rigidității spiritului»"[25], pentru a se împlini în bucuria trăită ca voluptate tumultoasă și sălbatecă „ca ploile Bengalului", sau calmă, elevată, aidoma „culmilor himalayene"[26]. Generozitatea Indiei este nemărginită, iar înțelepciunea acestui ținut se oferă necondiționat, chiar și europenilor „cu frunți încrețite", ce i-au furat temporar identitatea și a căror „muncă încleștează și doare"[27]. Trăind pentru un timp în mediul autentic indian, atras mai mult de yoga populară decât de cea clasică, alegere taxată ca abatere de la trasarea reperelor hărții

[18] Mircea Eliade, *op.cit.,* p.97.
[19] *ibidem*, p.97.
[20] Mircea Eliade, „India nouă, 19 aprilie 1933", în Mircea Eliade, *50 de conferințe radiofonice,* p.71
[21] *ibidem*, p.71.
[22] Mircea Eliade, *India...,* p.30.
[23] Mircea Eliade, *op.cit.,* p.154.
[24] *ibidem*, p.154
[25] *ibidem*, p.154.
[26] *ibidem*, p.154.
[27] Mircea Eliade, *op.cit.,* p.157.

spirituale propuse de mentorul său, Dasgupta, Eliade, prin această primă „deviere" al scopului călătoriei indiene, ajunge să descopere adevărata sa misiune, și care în cele din urmă nu se dovedește a fi cea de ascet.

Europa este considerat continentul originilor, obârșia identității sale culturale; este spațiul ce îi prilejuiește oportunitatea aplicării celor învățate pe continentul asiatic, căci renunțând la ideea de a fi un sfânt ascet, prin reîntoarcerea sa *acasă* (interpretând sensul acestui termen în cea mai largă accepțiune, adică de apartenență la un macrospațiu geografic) își arogă ca misiune rolul de „tălmăcitor" estic al tainei indiene, de altfel admirabil materializat în activitatea științifică desfășurată în vest/occident. În anii '35 se reambientează din nou în Europa lui Antonio Magliabecchi (un personaj sintetic, în a cărui memorie se conserva misteric harta unui continent european cu alte granițe:„În mintea sa exista o imensă configurație a Europei."[28]), într-o realitate fizică, geografică devenită spațiul provocărilor și maturizării intelectuale. În acest areal geografic itinerariul spiritual eliadesc punctează câteva țări europene ce se vor rememorate și trăite în specificitatea lor ca zone recuperatoare. Franța**,** de exemplu, reprezintăspațiul cultural în care înțelege a se solidariza cu poporul român prin practicarea rezistenței prin cultură, un revers al medaliei scurtei sale implicări politice, legionare (așa cum s-a prezentat aceasta, în toate nuanțele ei) prin distribuirea judicioasă și lucidă a energiilor creatoare ce demonstrează o maturizare exemplară a conștiinței politice.[29] Ruptura de patria natală, trăită în esența atmosferei pariziene construiește un alt reper al *hărții spirituale*, ce copiază îndeaproape derularea vieții private. Este surprinsă în literatura de frontieră, diaristică ca spațiul geocultural care l-a primit în lumea sa ca savant, deși nu a avut un post fix la vreo universitate de aici. Treptat, Eliade învață a se adapta „timpului parizian"[30], deși după 1956 viața i se va împărți între două continente: America și Europa, respectiv două orașe: Chicago și Paris, ultimul topos urban este locul în care conștientizează „cu o intensitate aproape paroxistică fascinația creatoare a «decorului»."[31] Aplicată și exersată de timpuriu implicația și transformarea spațiului geografic urban în literatura și în călătoria eliadescă, începând cu periplul italian și indian, nașterea genuității primordialei expresii stilistice o descoperă în orașul luminilor, deloc desfigurat de progresele tehnice sau de arhitectura modernă, în care casele nu sunt „mașini de locuit", astfel că sub impulsul *libertății* creatoare își redobândește spontaneitatea și beatitudinea imaginației. La Paris „schimbarea de decor" potențată de imaginația creatoare se traduce pentru Eliade într-o „«renaștere», se dovește a fi o regenerare radicală a ființei."[32]Portugalia, un alt reper geobiografic,coincidecu mirajul libertății, pierderea Ninei, depresia și narcoticele, dar mai ales, dacă exceptăm neconcludenta oprire în Anglia, poate fi considerată prima situare și ședere a sa în Occident. Europeanul estic, întors din India, prin arogarea misiunii de mediator între Occident și Orient, are acum posibilitatea aplicării acestei intenții. Cei patru ani și jumătate portughezi, timp în care a început să redacteze în limba română *Tratatul deistoria religiilor* și o parte a volumului *Le Mythe de l'Eternelle Retour*, și a învățat foarte rapid

[28] Mircea Eliade, „Deliciile erudiției, 20 octombrie 1935", în Mircea Eliade, *50 de conferințe radiofonice 1932-1938,* p.168.
[29] Eliade ajunsese să gândească în termeni subtili implicarea intelectualului din exil în viața politică a patriei-mame. Îi mărturisește lui Claude-Henri Roquet, în *Încercarea labirintului,* p.74, că misiunea intelectualului în politică se construiește prin propagarea culturii: „Cred că ceea ce facem în artă, în știință, în filosofie, va avea, la un moment dat, un efect politic; de a schimba conștiința omului, de a insufla o anumită speranță. Nu cred deci, că omul care continuă să lucreze și să creeze se depărtează de momentul său istoric."
[30] Mircea Eliade, *Jurnal. vol.II. (1970-1980),* Ediție îngrijită și indice de Mircea Handoca, București, Humanitas, 1993,p.163.
[31] Mircea Eliade, *op.cit*., p.167.
[32] *ibidem,* p.167.

portugheza pentru a-l citi pe Camõens, căci își propusese să îi dedice o carte, i-au furnizat material pentru un *jurnal portughez* și în plus pentru o carte despre Salazar. Capitala portugheză, Lisabona, apare ca un oraș oarecum în afara istoriei, a istoriei contemporane adăugăm noi, în afara „infernului adus de război."[33] Viața i se scurge, scrie în *Jurnalul portughez*, printre strigătele oprimante de dimineață ale vânzătorilor de ziare și insidioasa teroare și panică a realității, întreabându-se neîncetat dacă țara sa va mai exista, sau dacă ai săi vor supraviețui. Descris în alternanța unor culori neutre, pastelate, de alb și albastru, orașul prinde viață abia seara, când devine vocal, se pot auzi „melodii pe toate străzile, toată lumea cântă."[34] Dar cea mai dureroasă amintire conservată în memoria spațiului lusitan este durerea fizică resimțită la pierderea soției și în aceeași măsură la vestea instaurării regimului comunist din România; dureri suprapuse, chiar dacă ultima trăită *in absentia*, și care prin contopire îi cronicizează maladia de acum cunoscută, melancolia. Angliacoincide cu o scurtă carieră diplomatică, importanța spațiului în *harta spirituală* eliadescă este legată de miraculoasa vindecare a „miopiei politice". După atrocitățile comise de Garda de Fier a lui Codreanu, Eliade resimte acut dezamăgirea deturnării idealurilor spirituale ale Legiunii, singura cale salvatoare întrevăzută în acel moment istoric, în detașarea de contingentul realității, este acceptarea postului de atașat cultural al Legației din Londra a guvernului Regelui Carol al II-lea, îndatorirea sa principală fiind aceea de a promova bunele relații culturale dintre România și Marea Britanie. Experiența britanică, deloc spectaculoasă, trăită și asumată ca autodistanțare de realitatea politică românească, se rescrie mai târziu, în 1955, din perspectiva memoriei istorice în câteva episoade apocaliptice, apărute în romanul *Noaptea de Sânziene*, legate de războiul fulger de la Londra, în timp ce din perspectiva activității științifice rămâne cunoscută ca perioada inițierii planului lucrării *Tratatului deistorie a religiilor*. Părăsește Regatul britanic în momentul în care relațiile cu România sunt întrerupte, și când acceptă un post de consilier cultural în ambasada României de la Lisabona, în Portugalia. Italia conservă povestea primei tinereți a novicelui Eliade, sau parafrazându-l pe Mac Linscott Ricketts, putem afrima că reprezintă vârsta inocentului plecat prin lume, prelungită în amintirile încă proaspete din perioada indiană: „Colina aceasta tristă, cu mănăstirea singuratecă, cu pietre albe adăpostind șerpi - îmi împrospătează viziuni dintr-o Italie străbătută la douăzeci de ani."[35]; sau în cele îndepărtate din însemnările diaristice: „Cea dintâi călătorie în Italia, organizată de liceul *Spiru Haret*, în primăvara anului 1926, într-un vagon cu paturi, care ne-a purtat de la București la Napoli și înapoi (pe o altă rută)."[36] În anii tinereții, spațiul geografic italian, amintit în *Jurnal* ca „vechea mea pasiune din adolescență și prima tinerețe"[37], în *harta spirituală* eliadescă se prezintă ca o lecție itinerantă de geografie, citită și interpretată în termenii unei „călătorii sentimentale", în timp ce la maturitate și senectute se trăiește ca o perenă re-întoarcere, prilej de rememorare, un veritabil vehicul anamnetic, liantul trecutului cu prezentul, cu funcție recuperatoare a unui timp și decor geografic.

Pentru tânărul student român patria lui Dante, leagănul latinității nu a reprezentat un simplu punct turistic, în ciuda unor sensibilități subiective nutrite în decantarea aspectelor vieții cotidiene peninsulare. Descifrarea unicității regăsite în gesturile umane și-n expresivitatea peisagistică nu se face prin ochi idolatrii, și nici într-un caz din poziție de inferioritate, existând o adevărată strategie de percepție și explorare a călătorului, care afirmă

[33] Mircea Eliade, *op.cit.,* p.71.
[34] *ibidem*, p.71.
[35] Mircea Eliade, *India...*, pag.26.
[36] Mircea Eliade, *Jurnal,vol.II.,* p.366.
[37] Mircea Eliade, *Jurnal, vol.I,* p.285.

răspicat: „Mă silesc să-mi acidulez spiritul critic. Nu vreau să fiu emoționat de ilustrate, de reminiscențe livrești, de romantism."[38] Prefigurând latura scriitoricească, jurnalistul-călător în primele impresii adunate în notele de drum ale primului itinerar italian, recunoaștem nu toate reușite estetic, prilejuite de trecerea prin Trieste - Veneția - Ravenna - Florența - Pisa - Roma - Napoli (și a împrejurimilor acestui oraș: Capri, Vezuviu, Pompei), la maturitate vizitând și Sicilia, poposind în Taormina, Siracuza și Palermo, depășește banalitatea primelor relatări descrise după mărturisile sale „la cald", în principal datorită calităților de prozator, demonstrând o adevărată evoluție a evocării în cel de-al doilea sejur, din anul 1928, când reîntâlnește Veneția, după cum probează decrierea incidentului petrecut pe strada (via) Garibaldi, a cărui relatare o transformă într-o veritabilă pagină de literatură clasică, și unde ajunge intrând prin Tarvisio, pentru a se opri în final din nou la Roma. Reportajele italiene vor alcătui un interesant *jurnal sentimental,* deținând excelente pagini eseistice. În călătoria italiană îl descoperim interesat de imagistica peisajului urban, arhitectural, captată de un ochi metafizic, preocupat de „aerul" și „duhul" clădirilor sau de „misterul" femeilor, și aproape deloc de realitatea imediată, palpabilă, trăită de turistul ce se plimbă cu ghidul turistic în mână. Notele de drum sunt populate cu o serie de intuiții teoretice ce vor deveni treptat materie științifică și chiar materie epică în viitoarele sale romane. Principala mișcare a spiritului este dată de notația îndreptată înspre descifrarea obiectelor, gesturilor cărora încearcă să le descopere adevărata motivație. Lentila „aparatului de fotografiat" eliadesc, „ochiul" vindecat miraculos de miopie, nu suferă nici o distorsiune, dimpotrivă, am spune că uneori denotă capacități paranormale, căci suprinde aceste locuri, așa cum remarca N.M. Rusu, cu atenție la detalii, ca și cum ar descifra „o mână, gesturile și expresivitatea acesteia."[39] Tema „mâinii", a „palmei" și a „brațelor", cu rol fundamental în mitologie, o va lega indisolubil de tema „dansului"[40], a ritualului coregrafic, ultima îmbogățită prin experiența indiană, o experiență a cărei fascinație dată de ritm și sugestie simplului privitor îi este aproape imposibil de redat, căci dincolo de vizibil se întrevăd „mișcările acelea de cobră somnoroasă, mișcări de mușchi lungi, mai mult intenție decât gest, întretăiate de tresăriri mâniate, de idol însuflețit prin minune"[41], toate teme transferate cu succes creației literare, alături de alte motive și ele descoperite în sejurul italian, și apoi înzestrate cu suflet în literatură. Motivul „caselor vechi"[42], al crepusculului ca ciclu al existenței revolute au devenit parte a unui discurs literar bătut și străbătut aproape până la epuizare în critica trecută și prezentă.

BIBLIOGRAPHY

Alexandrescu Sorin, *Mircea Eliade dinspre Portugalia*, București, Humanitas, 2006.
Eliade Mircea, *50 de conferințe radiofonice,* București, Humanitas, 2001.

[38] Mircea Eliade, „Evadări pascale Veneția II", în Mircea Eliade, *Itinerariu spiritual, Scrieri de tinerețe, 1927,* Ediție, note și indici de Mircea Handoca, București, Humanitas, 2008,p.153.
[39] M.N.Rusu, „Eliade înainte de Eliade (III)", în „Săptămâna culturală a Capitalei", nr. 35, 30 august 1984, în *„Dosarul" Eliade, XV, (1984-1985), Personalitate fascinantă*, Cuvânt înainte și culegere de texte de Mircea Handoca, București, Curtea Veche, 2013, p.120.
[40] Rămân memorabile considerațiile estetice pe marginea dansului modern la Abbazia, sau rândurile dedicate senzualei Veneții.
[41] Mircea Eliade, „Dansuri în noapte la Jaipur, 1932", în Mircea Eliade, *50 de conferințe radiofonice,* p.45.
[42] Putem citi despre zidurile decăzute ale Veneției, sau despre spiritualitatea preotului Ernesto Buonaiuti căutată în însemnele casei sale, situată pe „via Giulia Alberoni, alee întunecată și liniștită cuprinzând tot soarele pe terase și toată umbra între zidurile cu iederă. Era atâta liniște și atât de dureroasă odihna cartierului… "

Eliade Mircea, *Încercarea labirintului,* Traducere din limba franceză Doina Cornea, Cluj-Napoca, Ed.Dacia, 1990.
Eliade Mircea, *India, Biblioteca maharajahului, Șantier,* Ediția a II-a, București, Humanitas, 2008,
Eliade Mircea, *Memorii vol.I-II.(1907-1960),* Ediție și cuvânt înainte de Mircea Handoca, București, Humanitas, 1993.
Eliade Mircea, *Jurnal, vol.I.(1941-1969),vol.II.(1970-1980),* Ediție îngrijită și indice de Mircea Handoca, București, Humanitas, 1993.
Eliade Mircea, *Itinerariu Spiritual. Scrieri de tinereţe, 1927*, Ediţie, note şi indici de Mircea Handoca, Bucureşti, Humanitas, 2008.
Eliade Mircea, *Jurnal portughez și alte scrieri, 2 volume,* Prefață și îngrijire de ediție de Sorin Alexandrescu, Bucureşti, Humanitas, 2006.
Răsuceanu Andreea, *Bucureștiul lui Mircea Eliade,* București, Humanitas, 2013.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

GABRIELA MELINESCU'S AUTOBIOGRAPHICAL NOVEL

Maria Beatrice Lucaciu

Phd Student, University of Oradea

Abstract:Gabriela Melinescu is a writer who can not explain herself only in a specific way of literature. She writes novels, poems, diary, publicistics and in the same time she is a good painter. She's all literary work can be associated with her swedish diary which represents the interpretation key of the others literary work. Acasă printre străini is an autobiographical novel which presents Luli's life seen from two perspectives: her childhood and her life as a Swedish journalist. Important themes and symbols can be mentioned in this autobiographical novel such as: love, exile, death, creation, homesick and so on and so forth. Mysticism, everyday life, xenophobia, art and time blend together, harmoniously completing to be closed between the covers of a novel that becomes an excellent fresco of our time. The Romanian landscape no longer corresponds to that of the adolescence memories. The protagonist creates a new space she calls home, in which the foreigner is perceived as an intruder. Therefore, the autobiography blends harmonious with fiction, create to a writing of the border between poetry and prose, ridding itself of dreams, personal and external events.

Keywords: autobiography, identity, exil, foreigner, writer, memory.

Scrisă la persoana I sau la persoana a III-a, proza Gabrielei Melinescu întrunește o sumedenie de teme ale *Jurnalelor. Acasă printre străini* a fost perceput ca un *roman document,* „tot o mărturie, chiar dacă există anumite elemente de ficţiune.”[1] În roman, autoarea reia ideile din jurnal, construindu-i întreaga structură pe exilul occidental al unui cetăţean român, care, prin multiplele legături pe care le are cu patria-mamă trebuie să se întoarcă. Dacă în jurnal diarista încearcă să recupereze memoria, în romanul profund autobiografic, prozatoarea „descrie un flux al gândirii/trăirii, în care, prin mecanisme incontrolabile, se amestecă fără încetare prezentul cu trecutul, realităţi româneşti şi suedeze, poezia cu proza, cărţi citite în mai multe limbi şi tablouri din expoziţii de mult uitate, ritmuri muzicale din epoci diferite, speranţe şi dezamăgiri, cioburi de sentimente şi amintiri.”[2]

Misticism, cotidian, xenofobie, artă și timp se împletesc, completându-se armonios pentru a fi închise între copertele unui roman, care devine *o frescă excelentă a timpului nostru.* România post-comunistă - o realitate dezolantă, Suedia anilor 2000 – o societate xenofobă. Peisajul românesc nu mai corespunde cu cel din amintirile adolescenței la fel cum realitatea suedeză s-a deformat nemaifiind aceeași cu cea din tinerețe, când statutul de soție a unui prosper editor o proteja de atacurile ostile emigranților. Prejudecățile și stereotipurile pun o etichetă de neșters așa-zișilor intruși - „în mintea ei, eu rămân întotdeauna cineva care a venit în țara sa din cea mai nefericită regiune a lumii. În ochii ei, eu sunt o imagine a tuturor nenorocirilor care ar putea amenința Suedia.”[3] Ca răspuns la aceste etichetări negative, protagonista găsește o cale pentru a se proteja prin același procedeu ca în jurnal, creându-și

[1] Ruxandra Cesereanu, *Gulagul în conştiinţa românească. Memorialistica şi literatura închisorilor şi lagărelor comuniste.Eseu de mentalitate*, Iaşi, Editura Polirom, 2005, p. 10.
[2] Tudorel Urian, *Hoinăreală în timp*, în *România literară*, nr. 29, 2004.
[3] Gabriela Melinescu, *op.cit.,* p. 11.

un spațiu securizant, un vid împrejurul său, simțind că ceilalți nu pot rezista vidului din cauza urii pe care o nutresc.

Exilul este un alt motiv central al cărții, iar condiția celui care este perceput ca *străin* este prezentată din viziunea celui care o întrupează - „o carte despre xenofobie, examinând conceptul de *acasă* și de *străinătate*, punând întrebări care ne ating profund, pe tema exilului."[4] Protagonista își creează un nou spațiu pe care îl denumește *acasă*, într-o țară de adopție, în care străinul este perceput ca fiind un intrus. Reușește să îmbine două limbi, două culturi și să-și creeze o nouă identitate, să își construiască un acasă în funcție de propriile concepții. Cu toate acestea, în fiecare manifestare a noii sale vieţi, există câte un element care îi aduce aminte de patria pe care a părăsit-o: prietenul său cel mai bun de la Centrul de Presă la care lucrează este un evreu în vârstă care a plecat tot de la Bucureşti, admiraţia sa pentru regele Karl al II-lea şi pentru călătoria incognito pe care acesta a fost forţat să o întreprindă din Moldova, prin Ţările Române, până în Suedia natală, autorii pe care îi traduce în limba română şi prilejul care i se oferă de a pleca la Bucureşti, pentru lansarea cărţilor traduse. Sunt prezentate în antiteză cele doua țări, care formează două lumi diametral opuse: Suedia, lumea tuturor posibilităților, utopia oamenilor ce trăiesc după Cortina de Fier și România, o lume claustrofobă, unde singura modalitatate de evadare este visul. Inovația schimbă lumea, însă în România continuă să fie foamete și disperare. Este o țară care proslăvește Omul de Metal, al cărui unic țel este mărirea producției și îndeplinirea planului cincinal. Omul este transformat treptat într-un robot care nu mai are sentimente și nici dreptul la opinie. Cei care nu doresc să fie transformați de regim, aleg calea exilului, asemeni naratoarei.

Ideea centrală a cărții este fenomenul inexplicabil al curgerii timpului, iar întrebarea fundamentală care reiese dintre rânduri este eterna dilemă reluată din jurnal – *Cine sunt eu?Eu* sunt scriitorul, aparținând unei specii blestemate de elefanți, „care nu uită niciodată nimic și merg direct la țintă când vine timpul revanșei. Dar suntem un grup aparte, cel mai exclusivist dintre toate. Pentru aceasta ne urăsc toți așa de mult. Scriem și spunem exact ceea ce gândim, noi nu ezităm să spunem ce e neplăcut."[5] Așadar, protagonista se află de două ori *printre străini – străini la vorbă şi la port.*

Prezentul și trecutul sunt cele două coordonate temporale care alternează – trecutul copilăriei și al adolescenței bucureștene se întrepătrunde cu existența cotidiană în capitala Suediei, la Centrul de Presă sau cu vizitele întreprinse în România. Viitorul este o altă față a timpului, asupra căruia sunt vizibile influențele trecutului asupra prezentului și ale prezentului asupra viitorului. „Eu recunosc că nu pot să mânui nici trecutul, nici viitorul. Şi totuşi viitorul este într-un anume fel o unitate fizică bine cunoscută, pe care eu, printr-un efort de voinţă, pot să o influenţez într-o oarecare măsură. Eu ştiu, de exemplu, că ceea ce mi s-a întîmplat în obscuritatea trecutului se mişcă şi, când mă aştept mai puţin, poate oferi materie primă pentru prezent ori pentru viitor."[6] De aceea, dictonul latin *Carpe diem!* este la loc de frunte și în această carte: pentru că ziua de azi este singura certitudine, trecutul și viitorul fiind frontierele între care se derulează viața noastră, a muritorilor. „Ttrăieşte-ţi clipa, înseamnă pentru mine că fiecare zi trebuie să-mi răspund la o întrebare: de vreme ce moartea este neîndoielnică şi clipa ei necunoscută, ce voi face azi?"[7] Omul de azi nu mai poate opri timpul pentru că nu știe să îl împartă la fel ca strămoșii săi, care aveau înțelepciunea de a-și organiza lucid timpul. Incapacitatea omului modern de a defini timpul a dat naștere diferitelor

[4]Gabriela Melinescu, op. cit, Copertă 4, Aftonbladet.
[5] Gabriela Melinescu, *Acasă printre străini*, Editura Polirom, Iași, p. 16.
[6] Idem, *Ibidem*, p. 18.
[7] Idem, *Ibidem*, p. 95.

concepte temporale: timpul este începutul și sfârșitul vieții, iar activitățile derulate între cele două coordonate sunt pierdere de timp.

Sentimentul de spaimă, o frică de timp, o teroare a trecutului invadează uneori sufletul naratoarei și oricât ar încerca să se elibereze de trecut prin scris, „ești atacat din nou de ceea ce ai respins adineaori, ca și cum timpul creează în spatele și înaintea noastră aceste imagini."[8]*Lumea cealaltă*, a trecutului, sălășluiește încă în sufletul naratoarei, fiind o dovadă a faptului că exilul nu a distrus amintirile, ci din contră, le-a făcut să fie mai vii ca niciodată. Prin vizitele succesive întreprinse în țara de origine, protagonista se simte prizonieră în spațiul dintre cele două dimensiuni - *țara tecutului și țara prezentului,* ambele purtând încărcătura unei vieți scindate, desfășurate pe două coordonate. Amintirile se ciocnesc de imaginile reale și dau senzația unei non-apartenențe niciunui loc. Punerea față în față a amintirilor cu realitatea accentuează prăpastia dintre modul în care a fost percepută și înregistrată realitatea la un moment dat și realitatea actuală. „Sunt ferm decisă să mă plimb pe acolo unde odinioară m-am născut, să unesc spațiul, locurile, cu amintirile despre ele."[9]

Protagonista se află într-o perpetuă căutare a non-timpului, un loc unde să se poată odihni de trecerea vremii. Reușește într-o oarecare măsură să se retragă spre marginea timpului pe care îl compară cu o placă de patefon, găsind un loc unde mișcarea e mai lentă, fiind mai departe de centru. Însă cei de la margine nu pot opri timpul. Doar cei din mijloc au acest avantaj (părinții cu copii sau îndrăgostiții), ceilalți mulțumindu-se doar cu aparenta lentoare a scurgerii ireversibile. *Spărturile din timp* oferă iluzia unei evadări, a unei accederi la *cer,* un cer autoconstruit în cultura română care se numește *dor.* De aceea *singurul lucru pe care îl mai avem este timpul,* un timp al amintirilor, al memoriei și al dorului - „timpul, altul decât cel care ticăie, mă poartă înapoi spre țara mea."[10] E asemenea apei, ce nu poate fi oprită, nici întoarsă înapoi, nici stăpânită, ci curge spre necunoscut, adunând *amintiri*, care vorbesc uneori, ieșind la suprafață din străfundurile întunecate ale timpului-apă. Alteori, precum imaginea reflectată în luciul apei, amintirile deformează realitatea, reține o imagine deformată a acesteia - „arată o versiune proprie a istoriei noastre deformate sau chiar atinge lumile uitării,"[11] refuzând să mai irumpă.

Autobiografia se împletește armonios cu ficțiunea, dând naștere unei scrieri aflate la granița dintre poezie și proză debordând de vise, evenimente personale și exterioare. „Romanul seamănă cu o frumoasă muzică de cameră în patru părți: primăvara, vara, toamna și iarna. Schimbările anotimpurilor eliberează memoria, astfel încât totul se ridică din adânc la suprafață."[12] Această eliberare a memoriei prin scris este cu totul altfel față de cea din jurnal - în roman „scopul scriitoarei nu este reamintirea, ci deschiderile, înlănțuirile libere și asociațiile poetice despre exil și timp,"[13] iar în jurnal scopul este salvarea amintirilor, înregistrarea acestora pentru a le salva din negura necruțătorului timp.

Dar anumite coordonate ale jurnalelor se păstrează și în roman - „un anumit tip de misticism, suav, dar deosebit de persistent (o mătușa călugăriță), practici devenite intime și aproape reflexe, dar care rămân pentru cititor într-o zonă a ezotericului (rugăciunea inimii), un cult pentru viața trăită prin artă și o încredere metafizică în prietenie."[14] Observațiile, amintirile, exilul, viața de scriitor, condiția de străin, întoarcerile acasă sau evenimentele

[8] Idem, *Ibidem*, p. 98.
[9] Idem, *Ibidem*, p. 222.
[10] Idem, *Ibidem*, p. 85.
[11] Idem, *Ibidem*, p. 231.
[12]Gabriela Melinescu, *Acasă printre străini*, Editura Polirom, Iași, 2003, Dagens Nyheter, Copertă 4.
[13]Idem, *Ibidem.*
[14]Luminița Marcu, Ziarul Ziua, 2 august 2005.

cotidiene sunt teme comune ale celor două scrieri. Personajul, alter-ego al scriitoarei, este mereu atent la ceea ce se întâmplă in jurul ei, totul este înregistrat în memorie, analizat și depozitat într-un suflet care se zbate între două case.

„Dar cel ce are două patrii, nu are niciuna,[15] iar visele devin mai importante decât o patrie. În plan oniric, patria e cea de odinioară, reconstruită nostalgic, în vis, unde o urmează adânc *de suflet să se prindă.* Visele devin și ele o formă de evadare, de eliberare de trecut și de limitarea realității. Universul oniric recreează o lume, un spațiu al copilăriei fără griji și al unei adolescențe pline de idealuri, o lume a exilului în care noul venit nu mai este considerat un intrus sau un străin. Aceasta este lumea viselor, o lume a tuturor posibilităților, o lume a călătoriilor în timp și spațiu, fără bariere, fără constrângeri, fără prejudecăți.

Așadar, romanul *Acasă printre străini* , o frescă a conteponaneității închide între copertițe sale numeroase teme, precum: exilul, visul, curgerea inexplicabilă a timpului, observațiile, amintirile, viața de scriitor, condiția de străin, întoarcerile acasă sau evenimentele cotidiene, toate acestea reprezentând temele comune ale celor două scrieri. Personajul, alter-ego al scriitoarei, este mereu atent la ceea ce se întâmplă in jurul ei, totul este înregistrat în memorie, analizat și depozitat într-un suflet care se zbate între două case, el simținduse mereu *printre străini*.

BIBLIOGRAPHY

- Melinescu, Gabriela, *Acasă printre străini*, Editura Polirom, Iași, 2003.
- Marcu, Luminița, în „Ziarul Ziua”, 2 august 2005.
- Urian, Tudorel,*Hoinăreală în timp*, în *România literară*, nr. 29, 2004
- Cesereanu, Ruxandra, *Gulagul în conştiinţa românească. Memorialistica şi literatura închisorilor şi lagărelor comuniste. Eseu de mentalitate*, Editura Polirom, Iaşi ,2005.
- Tăbăraș Stelian, *Pe meridianul cocorilor*, în „Luceafărul”, nr. 30-31, 2005.
- Vultur Smaranda, *Despre suflet și timp*, în revista „22”, nr. 783, 2005.

[15] Gabriela Melinescu, *op. cit.*, p. 109.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

PAUL GOMA. BONIFACIA: DE L'USAGE À L'ABUS. LA «MICROPHYSIQUE» DE LA PUISSANCE «CARCÉRALE»

Mariana Pasincovschi

PhD, Independent Researcher

Abstract: During the third topos, the narration brings clarifications into the inner architecture of things. In this way, the word "visit" puts the foundation for the "micro-physics" of a power that we could call, in agreement with Michel Foucault, "jail" power. Perceptible and impossible to verify, the power is automated by inducing a permanent state of surveillance. As in the case of Bentham's Panopticon, in a continuous field of vision, the prisoner becomes the principle of his own obedience: the more numerous these anonymous observers are, the greater the risk for the detainee to be taken by surprise and the more anxious he is knowing he is being observed. A real enslavement arises mechanically from a fictitious relationship.

Keywords: power, supervision, abuse, obedience, panopticon.

Afin d'accueillir, en tant qu'espace bénéfique, au-delà de celui rétrospectif de Lăteşti, les derniers événements de la première partie du roman *Bonifacia*, la descente du narrateur dans la rue de la Philanthropie dirige l'axe du récit vers le troisième topos, la maison de l'antiquaire Sterescu. Changement qui apporte une clarification, accompagnée d'un renversement de la structure architectonique intérieure des choses : ce qui semblait être primordial à l'Université passe maintenant dans l'arrière-plan. Ainsi, dans ce nouvel environnement, l'invitation sans adresse de Bonifacia à son anniversaire ne semble intéressante que sous la forme d'un lien possible, quoiqu'occasionnel, avec la demande d'Alec. À l'échelle des événements immédiats, elle ne représente qu'un petit détail perdu dans l'espace carcéral de la « visite ».

Dans un état permanent de vigilance et de suspicion, le mot « visite » a une connotation suffisante pour briser l'harmonie intérieure du narrateur et déclencher un comportement hors des schémas de normalité. En induisant les effets du pouvoir, il pose les bases d'une « microphysique » du pouvoir que l'on pourrait appeler, de commun accord avec Michel Foucault, « carcérale ». Même la chambre prend l'apparence d'un espace disciplinaire qui produit des corps « dociles ». Sur les traces de cette manipulation graduelle des éléments qui dégénèrent en peur et en terreur (le régime tente de réaliser dans l'esprit de ses sujets ce qu'il ne parvient pas à faire par des actes), on arrive à la création de toute une *pédagogie analytique*, extrêmement attentive aux détails, qui prouve une contrainte calculée, prolongée dans un automatisme de habitudes :

> - Un ! dis-je à haute voix et, par quatre mouvements bien exercés, je rassemble les feuilles de papier de la chaise, je les mets dans une grande enveloppe de papier ciré, je mets l'enveloppe dans un sac en plastique épais (où il y a d'autres enveloppes, pleines aussi), puis, le sac dans un filet ;
> - Deux ! – et, par quatre autres mouvements, je sors un cahier de la mallette, je l'ouvre sur le tabouret, puis j'ouvre et pose sur le lit un cours de quelque chose - de toute façon, lithographié ;
> - Trois ! – je sors de la pièce, je descends le premier fragment d'escalier, j'ouvre la fenêtre donnant vers la maison voisine, et, en étirant la main droite à gauche, j'accroche le filet avec le sac dans le crochet monté aveuglément par moi, dans un endroit que je ne vois pas, au-delà de la gouttière et l'abri d'une feuille de métal toujours fixée par moi ;
> - Quatre ! – Je ferme la fenêtre, j'essuie la poussière du rebord de fenêtre pour ne laisser aucune trace visible, puis, je m'essuie les mains, la poitrine, le ventre et à nouveau les mains ;

> - Cinq ... – maintenant je chuchote, maintenant je suis prêt à descendre, maintenant je suis très, très prêt à m'étonner (avec mesure, sans exagération, car je suis un « ancien »), à être légèrement surpris par... la visite... (Goma 2006 : 52).

Perceptible et impossible à vérifier, le pouvoir est automatisé, en induisant un état permanent de surveillance. Comme dans le cas du *Panopticon* de Bentham, dans un champ de vision continu, le prisonnier devient le principe de sa propre soumission : plus ces observateurs anonymes sont nombreux, plus grand est le risque que le détenu soit pris par surprise et, sachant qu'il est observé, plus il est anxieux. Un asservissement réel surgit machinalement d'une relation fictive (Foucault 1997 : 286-287).

Cependant, lorsque le détenu a déjà l'expérience générale de la torture, lorsqu'il est le témoin et le garant de la punition à laquelle il participe de temps en temps, et lorsqu'il produit et, en particulier, détient de la littérature interdite, la pression agit continuellement comme garde du corps et augmente considérablement les effets homogènes du pouvoir.

Le dépotoir d'un tel souvenir de luttes et d'affrontements ne peut faire face aux défis de la *société du spectacle* qu'en s'accordant à la bonne tonalité. Bien sûr, ce n'est pas le cas de la pratique de n'importe quel type de *Ketman*. Il s'agit, en fait, de s'adapter aux règles de la nouvelle organisation basée sur un jeu de masse conscient, mais en évitant tout esclavage par la conscience. Car, au-delà de tout, la lutte est menée surtout avec le censeur intérieur, installé dans son propre forum intérieur.

A cause de la vigilance, le monologue de la peur transforme le narrateur en un observateur prudent qui suit le précepte d'intelligence de Soljenitsyne : « Qu'est-ce que l'intelligence ? - Qu'est-ce que c'est ? Tu crois ce que tu vois et non ce que tu entends ». Une croyance qui se reflète fidèlement dans son attitude envers Bonifacia, elle-même la visitatrice imprévue au rez-de-chaussée de l'antiquaire Sterescu : « – Oh, quelle surprise ! avec de larges gestes, je chante l'aria de la surprise, puis j'embrasse longuement, cérémonieusement, la main enfoncée jusqu'au coude dans mon âme [...]. Es-tu venu pour les livres ? ... » (Goma 2006 : 54).

Sans aucun doute, les livres ne sont pas le sujet de la visite. Ils sont, plutôt, une occasion imprévisible que Bonifacia, suivant la tradition familiale dans une course sans fin après le bon ton, ne peut pas omettre. Incapables d'assimiler la culture, ceux qui sont au sommet de la hiérarchie sociale veulent l'acheter : ainsi, les restrictions et les limites d'un plan se transforment en accessibilité et en avantages dans un autre. Car, comme pour toute *science vulgarisée*, la valeur du maroquin bat irrésistiblement le prix inestimable de la science :

> -C'est à moi que tu le dis ? – Bonifacia garde ma main dans la sienne (je suis convaincu : si je n'avais pas embrassé sa main, elle aurait laissé la mienne, mais, comme ça...). Eh bien, n'ai-je pas vu chez mon oncle quelle bibliothèque a faite oncle Radu ? Beaucoup mieux qu'ici, [...] - je pense qu'elle aurait plus qu'une centaine de mètres mur à mur, pleine de bouquins, tous en reliure précieuse, avec de l'or ! comme sur la main !... puis, elle le dit juste à moi: C'est pour toi que je suis venue... [...] (*Idem*).

Bien que la prédominance du dialogue soit un signe distinct de cette partie, le monologue intérieur révèle l'angoisse du protagoniste. Accablé par la suspicion, il imite avec succès l'indifférence, bien qu'il refuse un dédoublement théâtral de la personnalité. En effet, contrairement à d'autres livres, dans *Bonifacia*, il n'y a plus ce jeu bien connu des instances narratives. Cette fois-ci, *l'égo critique* n'accompagne et ne réprimande plus *l'égo confessant*. Au contraire, il fusionne parfaitement avec celui-ci, comme résultat de la symbiose idéale avec sa propre conscience. Par conséquent, le roman est plus direct et plus accessible que jamais auparavant. En outre, il dénote la maturité et la force imparable d'un narrateur expérimenté, tant dans la présentation des faits que dans la prise de décisions.

Dans le fragment ci-dessous, cependant, le narrateur est dépassé par la situation : la détermination irrévocable de Boniface de la suivre dans sa propre chambre ébranle tous les principes. En même temps, son

manque de compréhension et sa vie dans le monde de « tout est permis » annoncent le culte des valeurs qui contredisent toutes les normes :

> - Alors, mon cher - par où ? me demande-t-elle, et sans attendre ma réponse, elle sort dans le couloir, se dirige vers l'escalier...
> - Où veux-tu aller ?
> - Comment ça, où ? Chez toi, chéri ! – ditBonifacia, continuant la montée.
> - Comment sais-tu que chez moi c'est en haut, par l'escalier ? Quoi faire chez moi ?
> - On va converser un peu, je viens de te le dire...
> Conver-... - quoi ? Après tout, pourquoi ne pas con-, pourquoi ne pas con- plus qu'un peu... ? De toute façon je ne peux pas l'empêcher d'entrer dans ma pièce, alors j'y vais mois aussi et je m'en tiens tout près (*Ibidem : 56*).

Étonnamment, la visite surprise de Bonifacia coïncide avec l'anniversaire du narrateur. Circonstance dans laquelle le sac de café généreux proclame les prédispositions de la fille pour un large éventail de générosités, dans l'accord desquelles, elle se donne le droit à un inventaire compatissant des objets et de leur propriétaire. Le sentiment de commisération passe de l'émerveillement et de la compassion à l'insolence et à l'humilité. En somme, c'est un jeu déséquilibré de forces au nom de certaines pseudo-valeurs élevées au rang de principes.

En fait, les éléments prémonitoires trahissent, d'une certaine manière, le cours des événements. La présence de Bonifacia situe le narrateur entre deux plans : entre imagination, accablé par des sens, et réalité. Et si l'imagination, sous l'impulsion de l'olfaction, lui permet de franchir le seuil imposé par, dans une réinterprétation, le « Premier Commandement » (celui d'éviter toute relation intime avec les collègues de faculté, comme moyen librement consenti d'expiation des erreurs du passé), la réalité le retient, ne lui permettant qu'un jeu qui, paradoxalement, transforme l'illusion en vérité. Bien sûr, les deux protagonistes jouent, la gratuité étant la seule qui fait la différence et qui, malheureusement, ne peut être imputée qu'au narrateur. Car sa visitatrice va dans le sens d'une organisation et d'une possession totale, étendue à l'espace, au temps et même à l'intimité de son collègue. Mais voyons mieux le texte :

> – Pauvre toi, mon petit... Je l'entends à côté, doucement et j'ai envie de pleurer de pitié pour moi-même et je sens mes larmes essorées par ses bonnes mains. N'as-tu pas une pièce comme tout le monde dans cette vie - que fais-tu avec la porte ? Tu la laisse toujours comme ça, ouverte, hein ? [...]
> – Quand j'ai un visiteur, je lui demande de monter sur le lit. J'entre, je monte moi aussi, puis je la ferme...
> – Ça c'est une méthode ! rit-elle. À cause de la porte qui ferme pas, tu peux prétendre n'importe quoi... Et si le visiteur est une -tatrice? Et elle une fourrure comme ça, plus simple ? C'est quoi la procédure que t'appliques ? Je dois, je dois rester aussi longtemps que possible, aussi ignorant que possible. Je dois avoir l'air (pas : être !) aussi stupide que possible ; pas trop trop, mais pas très très non plus...
> - La procédure ? Je lui demande de descendre du lit... Comme ça... Je lui dis de se déshabiller et, avec son accord, je prends la fourrure et je l'accroche dans un crochet solide : les crochets de la porte ne résistent qu'aux chemises, éventuellement à une écharpe...
> - ... et éventuellement à une culotte en soie... (*Ibidem : 57*).

L'intrusion de Bonifacia dans la pièce du narrateur engendre, sans doute, une véritable bataille des sens : sous l'esclavage de l'odorat, le protagoniste s'abandonne à toutes les vagues de la féminité. L'odorat retrouve, ainsi, sa capacité de produire ou de capter la beauté, faculté attribuée traditionnellement à la vue, à l'ouïe et au toucher. De plus, il reçoit le privilège absolu d'être un signe de communication.

Tout comme dans l'histoire du grand philosophe Aristote, qui, amoureux de l'hétaïre Phyllis d'Athènes, accepte de marcher à quatre pattes, en se laissant monté par sa maîtresse, l'auteur affirme l'impuissance de l'esprit face à la passion : « le corps bat la raison ; la passion asservit l'esprit ; la femme nue triomphe de l'intelligence masculine ; la pensée, le discernement sont impuissants devant le pouvoir de persuasion des seins et des hanches » (Sloterdijk 2003 : 50-51). Nous rencontrons ici, comme le fait

remarquer Peter Sloterdijk, les clichés habituels du féminin, sauf que la signification n'est pas là-dedans, mais dans le fait qu'ils circonscrivent un moment de *la force* féminine. Une qui permet aux femmes de découvrir leur propre souveraineté.

Imprégnée de manière olfactive dans chaque millimètre de la pièce, « pelote d'odeurs », Bonifacia tisse une narration fictive, dans laquelle le narrateur lui-même est le personnage principal. Elle l'entoure et l'enflamme jusqu'à l'incandescence, dans un conglomérat d'images qui dépassent la pensée. Leur rationalité, leurs paroles et leurs tendres flexions sont remplacées par une *copulation aromale* qui décentre, dépossède et désarme le sujet. Au lieu du son qui enveloppe, touche et pénètre, c'est l'olfaction qui s'installe. En tant que monopole féminin, elle active l'attraction érotique et ne peut être subjuguée que sous les auspices des autres sens, avec le rôle d'un éveil à la réalité. Le fragment suivant est illustratif en ce sens :

> Je pousse un soupir de soulagement et je me réjouis : c'est bien comme ça... comment me suis-je laissé envahi, tire-bouchonné, enveloppé, emmêlé par une grosse ventrue goitrée ? par une ignorante comme Bonifacia ? Maintenant, on comprend pourquoi, à la faculté, son odeur n'arrivait pas, je veux dire : n'avait pas d'effet. Car je la voyais et je l'entendais en même temps. Je l'ai vue. Je l'entends toujours [...].
> – Quoi, parce que ?!, je lui demande, avec jubilation : quand elle parle, il n'y a plus d'arôme.
> – Parce que je n'ai pas pensé, que je suis bête, quand je t'ai invité, car Georgeta dit : « C'est sûr qu'il ne viendra pas. Tu sais comment ils sont, les démunis : fierté crasse, sac mince. Il est trop froid, et comment peut-il vivre avec vous dans votre famille, des gens assez bien, sérieux, avec ses chaussures qui laissent voir ses orteils ; avec son pantalon qui l'oblige à toujours garder ses jambes ensemble comme une jeune fille, pour ne pas voir qu'il est complètement frotté à l'entrejambes... »
> – Écoute-moi, demoiselle !, je me levai d'un bond. T'es venue ici pour faire l'inventaire de mes chiffons ? Pour compter les trous dans mes bas ? Pour vérifier, de mon anniversaire, si mon caleçon est frotté à l'entrejambes ? – la colère me va bien.
> – Mais non, mon petit, se défend Bonifacia. Pas pour ça, mais, compte tenu du fait que j'y suis : est-il vraiment frotté à l'entrejambes ? [...]
> Elle m'attrape avec son bras par la ceinture et me tire vers elle, elle glisse (introduit, plus précisément) l'autre bras entre mes jambes et veut pencher sa tête...
> Je pousse un cri (hurlement) et je fais un saut en arrière : je cogne mon dos contre la porte. [...]
> – Qu'est-ce que tu as, chéri ? se demanda-t-elle. Je ne la mange pas...
> – Le caféeee !!, je hurle, libéré (Goma 2006 : 60-61)

Si le comportement de Bonifacia restaure les droits de la réalité, son exigence de la méditer avec une centaine de lei par heure accuse un réel réveil du rêve. Dans le climat idéologique où les parents du narrateur ne touchent, à la fin de leur carrière d'enseignants, que sept cents lei par mois, la proposition de sa collègue semble plus que généreuse. Mais compte tenu du désintérêt du narrateur, les heures présomptives de « nous deux » prennent un tournant inattendu : imitant l'innocence et piétinant le serment fraîchement volé du narrateur sur la théorie de l'abstinence méditative, Bonifacia s'offre à lui. Sans avoir accès aux vraies valeurs, elle les invente. Ce qui en résulte sont des pseudo-valeurs personnalisées, élevées au niveau de principes. Et qui, en plus, appellent au respect et à l'approbation. Par exemple :

> ...Alors, ça se fait comme ça ? D'accord, chéri, si tu le dis, [...]. Et celui-ci ?, me demande-t-elle, en montrant le slip [...]. D'accord, si ça se fait... – et l'enlève naturellement, comme si elle enlèverait un voile de sa tête [...]. Ça, non!, dit-elle avec une voix d'oiseau effrayé, en pointant le soutien-gorge. Ça se fait pas, chéri... – m'implore-t-elle (*Ibidem :* 65).

Ou, dans un autre fragment :

> – Chéri, mets quelque chose, tu te sens pas gêné ? – dit-elle en pointant du doigt ma poitrine nue, sans la regarder. Lui, enlève-le, si ça se fait, mais reste pas la poitrine nue devant une dame ! Mets au moins un maillot !
> Cette dame a une opinion étrange sur ce qui se fait ou ne se fait pas, mais ce n'est pas le temps de m'engager dans une discussion sur les principes... (*Ibidem :* 66).

Bien sûr, tout est réduit à l'instinct, et l'association animale « vache naturelle », dérivée des onomatopées que Bonifacia utilise, et qui, sans le vouloir, les attribue à elle-même : « Eh, ho ! », ou « Ce n'est pas une vache qui rugit, mais un homme qui demande... », révèle l'opinion incontestable du narrateur sur l'inconnue qui se glisse dans son intimité.

Mais la série de la « visite » ne s'arrête pas ici.

Afin de découvrir la deuxième visitatrice, cette fois soupçonneusement habillée : elle garde son manteau, le chapeau et même le col relevé, plus confuse qu'intéressée par ce qu'elle recherche, et qui intrigue désagréablement grâce à l'odeur, le narrateur a recours, à travers un effort de reconstruction, au tableau mental des images olfactives. C'est la première fois que, dans ses livres de maturité, Paul Goma identifie, sur la piste de l'expérience existentielle, plusieurs catégories d'*odeurs limites* ; celle *de la mort avec ses nombreuses nuances* : « celle de l'homme pourrissant sur ses pieds [...] ; aussi bien que celle de quelqu'un qui a rendu son âme la veille [...] ; puis l'odeur de la peur [...] ; l'odeur de ceux déjà torturés [...] ; toujours celle de la mort : l'odeur de l'hôpital [...]. Mais la plus triste, la plus méprisable de toutes, je l'ai rencontrée [...] en pleine liberté. ...quelque chose qui ne se rapporte pas à l'hygiène ; ni au rythme lunaire ; ni à la maladie. Pas même à l'âge [...], l'odeur altérée ; celle périmée en vain » (*Ibidem :* 76-77). C'est, en d'autres termes, une caractéristique de la personne douteuse, maintenant grimpée dans la pièce du narrateur :

> L'odeur monta avec elle – elle la devança même. Je ne suis pas trop surpris quand elle dit, cette fois avec sa voix habituelle, c'est-à-dire celle d'enseignante, trop forte pour ma pièce :
> – Je t'ai dit que je te trouverais ! (*Ibidem* : 78)

Comme nous pouvons le voir, dans une période d'oppression où les vices ont tendance à s'accumuler et les qualités à s'évaporer, la visite de l'enseignante de vieux slave ne produit plus d'émerveillement. Cela ne fait qu'inspirer un goût amer pour un modèle de conduite raté, à la fois en termes de *morale de sympathie* et *de principes*, qui choisit un moyen facile de répondre aux besoins personnels. Option qui dicte le comportement moins gentil du narrateur, voir même vulgaire envers la jeune demoiselle installée commodément dans son lit. Et elle ne semble pas du tout être dérangée – bien au contraire – par ce nouveau renversement des rôles. La maitresse de conférences défiante de l'université, la « camarade » insolente de la chaire, l'enseignante avec une longue expérience est remplacée par une femme qui « miaule tendrement », venue pour clarifier, à des fins d'amélioration, les relations avec l'étudiant « âgé ».

> – ... Tu me mets en colère, tu le fais toujours - âgé, pas âgé, à la faculté t'es étudiant et tu dois jouer honnêtement ton rôle d'étudiant !
> Je pousse un sifflement d'admiration destructrice :
> – Honnêtement ! Le rôle d'étudiant ! - tout comme votre majesté joue honnêtement son rôle d'enseignant. À la faculté - mais ici ? Maintenant ?
> – Ici ? Aucun... J'avais juste besoin d'un livre... [...]
> – Ici, je ne suis pas la camarade, ici je suis... Voilà, je te laisse m'appeler par mon nom : Silvia. Tu peux me tutoyer (*Ibidem :* 80-81).

Au-delà de reconnaître son adhésion à la société du spectacle et, par défaut, à la culture de la duplicité, en se transférant occasionnellement, pour reprendre le terme de Jean Baudrillard, en « hyper-réalité » [domaine du simulacre dans lequel la distinction entre le vrai et le faux, entre réel et imaginaire, n'est plus fonctionnelle] (Baudrillard 2008 : 6), le cynisme suprême de l'enseignante de vieux slave réside

dans le désir de se martyriser et dans la nécessité de compassion. Des objectifs modestes, mais qui sont à l'échelle du premier objectif de la visite, énoncé par la divulgation (par temps difficile) d'un secret - la possession d'un frère qui est très bon traducteur en anglais, dont l'épouse est le copropriétaire d'une maison d'édition en Amérique -, avec la suggestion, tout à fait gratuite, de dactylographier ses romans dont elle le soupçonne. Proposition qui touche, entre autres, le problème de la maison, de l'âge, de la fatigue, donc celui des conditions favorables de travail, en tandem peu plausible avec l'insistance, sur le même sujet, de Bonifacia.

En conclusion, à partir de ces jugements intermédiaires, le narrateur constate que les deux femmes sont régies plutôt par les lois du système social que par de bonnes intentions :

> Je reste bouche-bée. Se seraient-elles parlées les deux demoiselles ? Une veut créer des conditions de création pour moi (créatrices, bien entendu), l'autre voulait que je lui donne les manuscrits pour les dactylographier – pour qu'après, bien dactylographiés, les traduire en anglais et les éditer en Amérique... Suis-je un idiot incurable que je ne profite pas des offres - complètement, mais complètement désintéressées (je ne peux pas dire combien, mais je le sens), ou quoi ?
> Soit qu'elles sont idiotes toutes les deux – pourquoi tant d'agitation pour rien ? [...] – pour la promotion de « l'œuvre littéraire » d'un inconnu, d'un sans-début... Qu'est-ce qui l'aurait pris, la bette-bonifiante, d'insister sur... des conditions (optimales) ? Serait-elle enchantée de la méditation qu'avec laquelle que l'ai méditée ? D'accord, mais quel lien entre la méditation – à laquelle nous nous sommes adonnés ensemble, et la création à laquelle, fatalement, mois seul peux m'atteler ? Et l'autre : l'aigre, la non-aérée, l'intacte slave : après ce qui est arrivé à la faculté, pourquoi m'a-t-elle cherché ? Pour la repasser ? J'ai eu l'impression qu'elle aussi était plus concernée par mon... œuvre que par ma vie toujours vivante...
> J'espère de tout mon cœur que personne dans ce monde n'est au courant du sac accroché dehors, sous la corniche en métal. Surtout Bonifacia, fille de la Cellulose, la nièce de Justice du 'Euple – j'ai peur de lui trop charger la mémoire ; ni la Slaveureuse, celle qui, en tant que vraie fille de la grande bourgeoisie et de la grande (elle aussi) scolarité, occupe le poste d'auxiliaire aux Ressources humaines de la faculté (oh, les vieilles classes sociales : comment elles essayent de survivre – à tout prix...) (Goma 2006 : 94).

Dans leur désir de l'inclure dans un champ d'observation continu, en lui induisant le sentiment d'impuissance, ainsi qu'un état de dépendance totale, les femmes opèrent pareilles aux *observateurs participatifs*, en élaborant tout un jeu destiné à déjouer les actions de la cible. En s'appuyant, selon l'explication de George Banu, sur la conviction que l'individu est un être dissimulé, la surveillance agit par une ruse stratégique dont le but est d'attirer le sujet surveillé vers un champ où elle se sent en sécurité, pour pouvoir abandonner sa réserve habituelle, oublier toute précaution et ne plus s'autocensurer. Puis, comme, selon les soupçons cultivés, une autre identité peut être découverte ou une autre vérité peut être révélée dans chaque individu, aspects qui ne se révèlent pas en public, le surveillant opère dans l'espace restreint de la vie privée, rampant dans l'intimité du sujet surveillé (Banu 2007 : 81).

Il est approprié de se demander, dans ces conditions, s'il y a encore de la vie privée. La réponse est négative. Les yeux du dieu (de l'Histoire) sont partout ; il n'y a pas de cachette devant eux : « les amoureux font, dans le lit, le rituel de leur amour sous son regard ironique ; l'enfant joue dans le sable sans savoir que sa vie future a été pesée et encadrée dans le calcul général ; seuls les vieillards, ayant moins de jours à vivre, peuvent prétendre, avec une certaine justification, s'être presque échappés à son pouvoir » (Miłosz 2008 : 236).

Sous cet angle de la menace, le narrateur revendique la liberté assiégée jusqu'à la chair dans la « chair du lit », ce qui sert comme signe d'éradication et de confrontation de l'injustice généralisée. Au nom de qui ? Au nom de l'humanité et de l'adhésion aux principes du bien. Au fond, les sensibilités délicieuses, la passion et l'instinct sont reflétés par une raison solide qui autorise, de manière bien calculée, tous les excès :

> Mon lit c'est moi-même. Je suis le lit : je ne le partage avec personne, sauf très rarement, sinon je me perds avec tous ce qui nous appartient, nous deux : lui et moi. Cela ne vient pas des premières années d'orphelinat

> quand, comme c'était la situation, on dormait deux dans un lit ; ni de la prison où – c'était ça la situation – on dormait deux, trois ou quatre à travers le même lit (quand on l'avait).
> Cela vient de Bărăgan. De ma résidence obligatoire (Goma 2006 : 97).

Afin de connaître et de déceler le mécanisme de fonctionnement du nouveau monde, le narrateur fait appel à la période de résidence obligatoire de Lăteşti. Dans ce sens, *Bonifacia* devient une continuation d'*Adameva* à travers des révélations qui favorisent la compréhension des deux volumes. Avant de revendiquer aux autres, il revendique à soi-même, en remettant en discussion son égo. Bien qu'en accord avec le principe de Herling selon lequel « un homme ne peut être humain que lorsqu'il vit dans des conditions humaines et il n'y a pas de plus grande absurdité que de le juger par ses actions qu'il commet dans des conditions inhumaines », Paul Goma analyse avec la plus grande lucidité son comportement de sa résidence obligatoire. Le texte nous permet de comprendre que, tout comme pour les autres détenus dans les camps ou les prisons, la survie y est également limitée à la constitution de leurs propres tables de lois. Donc, ceci n'est pas une disparition, mais une réinterprétation des commandements.

Passé par les trois étapes du parcours individuel du détenu, décrites par Tzvetan Todorov (Todorov 1996 : 42) – l'éveil de la conscience morale, l'effondrement des valeurs morales antérieures face à la brutalité des nouvelles circonstances et la reconquête d'un ensemble de valeurs morales, même s'il n'est pas le même qu'avant –, le protagoniste reconnaît son immoralité. Mais la force de la combattre à cet âge est irrémédiablement étouffée par l'appréciation, comme solution unique de défense contre la fixation de Bărăgan :

> Nous, « les étudiants de '56 » [...], avons deviné le danger, nous l'avons même défini, c'est pourquoi nous nous défendions de tous nos... membres : nous essayions de ne pas tomber dans le piège de la femme de *résidence obligatoire*, celle qui prolonge son séjour dans votre lit pour plus de deux nuits. [...]
> Cependant, ce n'était pas moral de changer les filles entre nous chaque semaine ou chaque mois ; c'était une infamie ce que nous faisions (plus exactement : ce que nous nous proposions de faire) ; elles se souciaient peu, puisqu'elles restaient « dans la famille », mais cela ne nous absout pas. Mais seulement de cette façon, seulement en nous réprimant, en nous coupant (À Dieu ne plaise, mais c'était la sensation) la racine, que nous nous sommes empêchés à jamais de nous établir au *Bărăgan de Veta*... (Goma 2006 : 97-98, 100).

Sans aucun doute, cette comparaison illustre les limites de la liberté. Si, dans la résidence obligatoire, l'absence, à certains égards, de la morale est connue et acceptée par tous, en liberté, au contraire, l'immoralité est ornée des vêtements de la moralité. Camouflée, elle agit sous la bannière de l'innocence et de la *charité* qui ne peut s'empêcher de trahir. Ou tuer. Fait qui engendre un véritable renversement des valeurs et produit un changement dans la vision sur la femme : d'un « don » qu'elle représentait à Bărăgan, plantureuse et accueillante, elle se transforme maintenant en un être différent « avec une agressivité n'attendant qu'un quart de prétexte pour se manifester ». De plus, elle ne croit plus à la politesse, à l'affection ou à la sensibilité. Au contraire, au nom d'une complicité généreuse, elle se cherche une position plus confortable pour « faire du mal », avec appétit pour un langage vulgaire qu'elle aime. En tout cas, c'est l'expression même de la vulgarité avec laquelle elle fusionne et qu'elle devance dans sa poursuite de satisfaire son besoin immédiat, animal.

A titre d'exemple d'une communion d'intérêts, la comparaison de Bonifacia avec Veta : « c'était une femme – maisdure ; forte, retentissante, comme un vieux chêne ; [...] On aurait dit que toute la beauté du haut du corps : joue, cou, poitrine avait été transposée entre ses jambes » (*Ibidem* : 108, 110), traduit la peur et l'anxiété du narrateur. La peur de l'imprévisible qu'elle engendre, mais aussi de soi-même, de l'incapacité à se libérer, au fil du temps (après dix jours), de la tutelle de cette imprévisibilité :

> « Je n'ai pas lu à propos d'un tel regard ; écrire, non plus, bien que j'aie passé par Veta, elle l'avait aussi - après. Un tel regard n'existe que dans les amours de prison, où la femme inventée arrive à te regarder d'une telle manière qu'elle traverse le mur, qu'elle te pénètre, toi aussi...
> ... j'ai essayé de savoir ce que Bonifacia avait de *différent* des autres filles connues de près avant elle. Chose étrange et naturelle en même temps : je ne pouvais rien trouver, et cela me rassurait que j'ai trouvé. Donc, je n'ai pas trouvé, je n'ai pas compris et je n'avais pas besoin de réponse : si la question avait brisé le charme, le rêve ? Le rêve ou la culpabilité. Quand je ne voyais pas Bonifacia (ou Veta), il y avait quelque chose d'aigre-doux, de permis-interdit qui m'attendait... » (*Ibidem* : 114).

Qui ne tarde pas à s'installer et à surprendre par l'incitation (et en même temps le constat) de *Bonifacia* d'écrire de la littérature interdite : « – Quelle question ! Comment quoi écrire ? De la littérature interdite, camarade ! / C'est seulement maintenant que je le découvre. Mais, du coup, ma vue devient embrumée. Et ce n'est pas à cause du temps du passé. / Je confirme, comme dans la brume, tout ce qu'elle dit, tout ce qu'elle émane, mais je garde un peu de lucidité (ou de peur) juste pour ne pas dire : Oui, mais : Certes... ; éventuellement : Ouais... pour la faire partir » (*Ibidem* : 118).

Articulation (du « mot imprononçable ») qui installe la peur et détermine la recherche de solutions. Mais à la déception du narrateur, les solutions n'existent pas. Et elles ne sont même pas à prévoir. Parce que, dans le nouveau monde, le statut incertain de l'homme bloque toute tentative d'action. L'amitié sans retenue de Bărăgan est maintenant remplacée par une amitié renforcée, de manière incroyable, par « la *non*-divulgation des secrets; par le *non*-partage des confidences » : toute neutralité, en fait toute amitié spontanée, est, du point de vue de la domination totalitaire, aussi dangereuse que l'hostilité ouverte, justement parce que la spontanéité en tant que telle, par son caractère incalculable, est le plus grand obstacle dans le chemin de la domination totale sur l'homme (Arendt 2014: 562).

Ceci est, en fait, un décalage visible entre les deux mondes qui alimente le drame du déracinement, de l'humilité, de la solitude, de l'impossibilité d'intégration. Dans un autre sens, l'hypocrisie, l'affliction et la duplicité augmentent : dans le cadre des démocraties populaires, la lutte est menée, avant tout, pour la puissance de l'esprit. Donc, en assurant notre survie et notre bien-être relatif, nous consolidons le régime totalitaire lui-même (Todorov 1996 : 224).

Tandis que la liberté est conquise de l'intérieur. Dans ce cas, par l'écriture. Donc, non seulement par ce qu'elle *est*, maiségalement par ce qu'elle *fait* ; par destination, suivie de qualité :

> On n'est plus de détenus ; ni de résidents obligatoires. Maintenant on est - on est, comment ? Quoi ? On est libres? Ou juste libérés (très !) provisoirement ?
> C'est ça alors la liberté : ce quelque chose qui ne peut pas être perdu. Il n'y a donc pas de lien entre la liberté et l'homme libre – parce que j'étais aussi libre là-bas où/quand je n'avais rien à perdre.
> Mais non, je suis libre ici et maintenant. Je le suis parce que je le suis, pas parce que j'ai quelque chose à perdre ou quelque chose à gagner.
> Non, je ne le suis pas - je ne l'étais pas là non plus, et après tout, à quoi sert la liberté, si on *ne fait* rien avec elle ?
> C'est ça, c'est comme ça que ça doit être : je suis – éventuellement – libre, parce que je fais quelque chose dans le sens de ce que je crois être la liberté.
> J'écris (Goma 2006 : 127).

En conclusion, il est nécessaire de préciser que l'acte créateur est impossible à comprendre comme étant soumis à la « vague historique », car il est accompagné du sentiment de liberté, qui apparait, à son tour, de la défaite de la résistance qui se présente comme une résistance absolue. Le vrai créateur est toujours seul (Miłosz 2008 : 233).

BIBLIOGRAPHY

Arendt 2014 : Hannah Arendt, *Originile totalitarismului* (*Origines du totalitarisme*), 3e Édition, Traduit d'anglais par Ion Dur et Mircea Ivănescu, Bucarest, Humanitas.

Banu 2007 : George Banu, *Scena supravegheată. De la Shakespeare la Genet* (*La scène surveillée. De Shakespeare à Genet*), Version roumaine par Delia Voicu, Iaşi, Polirom, Bucarest, Unitext.

Baudrillard 2008 : Jean Baudrillard, *Simulacre şi simulare* (*Simulacres et simulation*), Traduit par Sebastian Big, Cluj, Éditions Idea Design & Print.

Foucault1997: Michel Foucault, *A supraveghea şi a pedepsi. Naşterea închisorii* (*Surveiller et punir. Naissance de la prison*), Traduit de français et notes par Bogdan Ghiu, Contrôle scientifique de la traduction par Marius Ioan, Préfacepar Sorin Antohi, Bucarest, Humanitas.

Goma 2006 : Paul Goma, *Bonifacia*, 2e Édition, revue et rétablie, Bucarest, Anamarol.

Miłosz 2008 : Czesław Miłosz, *Gândirea captivă* (*Pensée captive*), Traduit de polonais par Constantin Geambaşu, Préface par Vladimir Tismăneanu, Postface par Włodzimierz Bolecki, 2e Édition, Bucarest, Humanitas.

Sloterdijk 2003 : Peter Sloterdijk, *Critica raţiunii cinice* (*Critique de la raison cynique*), Vol II, Traduit par Tinu Pîrvulescu et Sanda Munteanu, Iaşi, Polirom.

Todorov 1996 : Tzvetan Todorov, *Confruntarea cu extrema. Victime şi torţionari în secolul XX* (*Face à l'extrême. Victimes et tortionnaires au XXe siècle*), Traduit de français par Traian Nica, Bucarest, Humanitas.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE POETICS OF ISLAND SPACE - BETWEEN UTOPIA AND DYSTOPIA

Maximiliana Ștefan (Miheț)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract:This essay discusses some theoretical notions of the concept of utopian and dystopian island space. The first part of the essay circumscribes the origin, definition and evolution of the notion of utopia and dystopia in the field of literature. Next, the island is treated as a space that attracts and fascinates and has a great importance in literature, from a symbolic point of view. Emphasis is placed on the notion of island as a solution to isolation from reality. The second part of the essay has a symmetrical structure, because it treats the island as a utopian literary space and as a dystopian literary space, more like Paradise and infernal space. To exemplify these two types of islands I chose two remarkable works: Cezara by M. Eminescu and The Black Church by A.E. Baconsky. I tried to approach the two works starting from a common literary level, which consists in transcending reality into fiction through utopia and dystopia. The island of Euthanasius in Cezara is a perfect, harmonious, fascinating place, Centrum Mundi, while the church and the city of the Black Church denounce a corrupt and imperfect reality, infested with dystopian seeds. In conclusion, I wanted to demonstrate that the human mind reproduces the imagination in parallel with the similar social and political reality.

Keywords: island, space, utopian, dystopian, isolation, Paradise, Inferno

De-a lungul istoriei literaturii, spațiul insular a fost perceput ca un *altfel de spațiu*, unul al regăsirilor, al izolării, unde se regăsesc peisaje primordiale, care oscilează, într-o manieră simbolică și subiectivă, între două extreme: eden sau infern. În ciuda distanțelor temporale, spațiale și culturale, se poate observa că insula este un spațiu predilect pentru amplasarea utopiilor, realizate după modelul lumii reale, *„versiuni credibile ale universurilor noastre"*[1], în care se răsfrâng laturile pozitive ale socialului, datorită faptului că oferă posibilitatea unui nou început. Laturile negative ale socialului, precum sărăcia, intoleranța, dictatura etc., se regăsesc în literatură prin anti-utopii, unde insula devine un spațiu complet diferit, claustrant*„o versiune contaminată de alteritate radicală"*[2], în care personajul agonizează și se degradează fizic și moral. Multe dintre problemele politice și sociale, care au o mare importanță în cadrul studiilor literare, au o dimensiune spațială, dovedind, astfel, că spațiul este o bază mai bogată decât timpul sau istoria.

Gaston Bachelard realizează, în studiile sale, o adevărată geografie a spațiului prin intermediul reveriei, iar elementele acestui spațiu se află în raport cu literatura. În *Poetica spațiului*, Bachelard meditează într-un stil personal asupra anumitor imagini, care rezonează în imaginația autorului, conjugând un sens cvasimistic al legăturii cu mediul și cu prezența lucrurilor. Bachelard introduce termenul de *topoanaliză*, care se definește ca studiu al locurilor vieții noastre intime, greu accesibile, din punct de vedere psihologic. Interesul său este de a evidenția alte tipuri de spații, labirintice, din punct de vedere al sentimentului de securitate și al intimității. Spre exemplu, insula este spațiul intim, *spațiul fericit*, unde se declanșează reveria.

[1]Pavel Toma, *Lumi ficționale*, trad. de Maria Mociorniță, Editura Minerva, București, 1992, p. 175.
[2]*Ibidem.*

Înainte de a aborda relația spațiu insular utopic – spațiu insular distopic, se impune analiza teoretică a utopiei și distopiei și a orizontului de semnificații.

Termenul de utopie cunoaște sensuri din cele mai complexe. În această privință, grecii au fost primii întemeietori ai utopiilor. Inventatorul insulei – continent ca locație ideală, a fost Platon, care în *Republica,,a enunțat anumite teme fundamentale ale genului: guvernarea de către înțelepți, stricta diviziune a muncii, comunitatea bunurilor, femeilor și copiilor, educație identică pentru toți tinerii, fete și băieți, dizolvarea familiei în comunitate ... .”*[3] Extraordinara Atlantida este o lume insulară dincolo de frontierele timpului și spațiului cunoscut, abordată ca o insulă grandioasă, pământ al lui Poseidon, devenit un mit creat de Platon pentru a-și pune în evidență aspirațiile sale politice sau poate chiar visul întregii umanități.

În opera umanistului englez Thomas Morus intitulată *Utopia*, apărută în anul 1516, denumește numele unei țări imaginare ale cărei reguli de organizare sunt descrise succint de către autor.*Utopia* este printre cele mai cunoscute insule imaginare ale literaturii, care a păstrat etimologia cuvântului grecesc *topos* (loc), prefixat cu prefixul *ou-*, ce dă sens negativ noului termen, și anume, *de loc care nu există* sau *neloc*. Morus în corespondența sa cu Erasmus utilizează sintagma *Nusquama nostra*[4] (țara noastră de nicăieri), caracterizată prin izolare geografică. Simbolul utopiei este insula urbană ca formă a unei societăți exemplare, unde nu există divinitate, averi sau evenimente majore. *,,O mențiune specială se cuvine izolării, plasării utopiei într-o exterioritate geografică. Simbolul utopiei lui Morus este insula,... . [...] Faptul că noi ne putem imagina insul oriunde și, deci, nicăieri, această ubicuitate cu interpretare negativă a transformat-o în <<spațiul predestinat de consfințire a unui dezacord și cel al regăsirii de sine ca Unu>> (de unde robinsonada sau crusoismul).”*[5]

Alexandru Ciorănescu considera utopia un gen literar *,,cu reguli rigide, [...], este descrierea literară individualizată a unei societăți imaginare, organizată pe baze care implică o critică subiacentă a societății reale.”*[6]

Sorin Antohi stabilește două paradigme esențiale ale utopiei: ,,*utopia descriptivă (narativă) și modelul raționalist utopic*. Utopia descriptivă este asociată cu *Utopia* lui Morus, iar modelul raționalist utopic cu *Republica* lui Platon. Când vorbește de *forma mentis* Sorin Antohi sugerează faptul că discursul utopic nu este unul închis în el însuși, în cadrul unui gen literar. Prin utopie se poate identifica mentalitatea unei epoci istorice.

O trăsătură comună a utopiilor este insularitatea. Insula apare ca un loc binecuvântat, ce sugerează ideea de refugiu, rezultat al dorinței de izolare, datorită evenimentelor civile sau religioase ale epocii. Utopia este insularitatea din mijlocul oceanului, o lume nouă organizată diferit. Acest concept al izolării s-a născut din necesitatea descoperirii de noi locații, diferite de cele în care trăim, locuri caracterizate prin conservare, virginitate, nealterație, în special din punct de vedere geografic. Utopia are un scop: fericirea omului într-un spațiu paradisiac prin intermediul fanteziei.

Regularitatea este o altă trăsătură a utopiei, cu precădere în domeniul legității, căci libertatea de acțiune este obstrucționată. Utopiștii folosesc educația ca instrument de bază în scopul aducerii cetățenilor societăților imaginare la un punct absolut de coeziune, condamnând risipa și luxul și instituind ascetismul.

[3] Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului*, Editura Humanitas, București, 2000, p. 150;
[4] Alexandru Ciorănescu, *Viitorul trecutului. Utopie și literatură,* Editura Cartea Românească, București, 1996, p. 20
[5] Sorin Antohi, *Utopica. Studii asupra imaginarului social,* Editura Științifică, București, 1991, p. 61;
[6] *Ibidem*, p. 11.

Dacă utopiile propun o lume ideală cu comunități perfecte există și un revers al acestora, și anume distopiile sau utopii negative care au ca scop conturarea a ceea ce nu ar trebui să existe, preferând un discurs mai *„onest”*[7]. Datorită faptului că universul este într-o continuă transformare și *„că lumea se degradează continuu, îmbătrânește, își pierde <<prospețimea ontologică>>”*[8], apropiindu-se de apocalipsă a generat termenul opus utopiei, și anume, distopie.

Distopia pune sub lupă realitatea, ce se caracterizează ca fiind un spațiu de jos, al dezolării, obscur, închis, dar fără să propună vreun plan ameliorativ.

Astfel, există locuri destinate aventurilor și posibiltăților omului de a se retrage din cotidian, de a descoperi noi teritorii. Spațiul imaginar configurează lumi diferite, închise sau deschise, iar modul în care este perceput este condiționat de mentalitate și de trăirile personale, spațiile fiind imagini în oglindă ale realității înconjurătoare.

Insula este un astfel de spațiu utopic/distopic, prezentă în literatură în cele mai diverse aspecte ale sale, un spațiu privilegiat atât în marile literaturi ale lumii, cât și în literatura română. Mitologia abundă de povești cu o bogată tematică a insulei cu deschideri spre magic, fabulos, fantastic, încă de pe vremea lui Homer, locuri primordiale, unde eroii se retrag, se detașează sau insule care apar, dispar sau plutesc în aer sau apă. Insula este asociată cu sentimentul de căutare al eroului al cărui destin a fost deranjat de zei. De asemenea, pot fi locuri înfricoșătoare cu canibali și creaturi marine, forțe distructive, dar de cele mai multe ori servesc drept casă naufragiaților.

Insula și-a dobândit calitatea mitică în urmă cu mai bine de 2000 de ani, când grecii au creat spațiul utopic în care apar ființe supranaturale cu puteri magice, cu arme vrăjite, angajate în lupte cu amploare cosmică; personajele sunt zei, ființe divine, supreme, care cuceresc cetăți, eliberează popoare, descoperă noi lumi. Personajele mitice stau la cumpăna dintre haos și cosmos și spațiul este atemporal, ora zero a istoriei, când timpul abia începe să-și depene firul. Astfel, mitul se poate caracteriza prin trei noțiuni: geneză, atemporalitate și sacralitate.

Spațiile insulare pot fi interpretate dintr-o dublă perspectivă, baza originii unei morfologii a spațiului în literatură: geografia imaginară și conceptele despre lumile posibile.

Din punct de vedere geografic insula este o bucată de pământ înconjurată de apă, dar în literatură termenul a dezvoltat multiple semnificații constituind un anume tip de imaginar, imaginarul insular. Insula este un spațiu circular în care pericolele aventurii sunt minore. Limitele ei se extind sau se estompează, devenind spații cu poziție clară și contur ferm. Limita definește conturul ferm ce separă spațiile insulale, *altfel de spații*, obstrucționând comunicarea și dizolvând realitatea zilnică. Din această cauză apare opoziția interior/exterior, închis/deschis, izolare/comunicare etc. Altfel spus, insula este un spațiu care permite modelarea sa în funcție de propria imaginație. Analizat din punct de vedere al sensului, cuvântul insulă este un cuvânt androgin, în care partea feminină este dominantă sau este terenul naufragiaților, un paradis ce oferă pace, unde timpul încetează să mai curgă, se suspendă, prin urmare, se poate cunoaște eternitatea, o zonă închisă, un microcosmos izolat de lume în mijlocul apei, o zonă autentică ce poate simboliza infernul sau paradisul. George Călinescu definea spațiul insulei ca *„un loc virgin unde nu a mai călcat picior de om, [...], un ținut abrupt, părăsit în voia vegetației, părând golit de oameni„*[9]și *„[...] la care nu poți ajunge decât în urma navigării sau în zbor.”*[10]

[7] Bogdan Crețu, *Utopia negativă în literatura română*, Editura Cartea Românească, București, 2008, p. 29.
[8] *Ibidem*, p. 221;
[9] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, 1958, p. 465;
[10] Jean Cevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Iași, 2009, p. 475;

Simbolistica insulei a evoluat și a cunoscut diferite forme precum izolarea socială, ,,*insularitatea nu presupune neapărat despărțirea prin ape, asfel că << insule >> pot fi oricare din formele izolării: geografice (insule propriu-zise, oaze, munți etc.), sociale (mănăstire, spitalul, falansterul, ghetoul, închisoare)"*[11], sau izolarea individuală, după cum afirma Lucian Boia *,,în ultimă instanță te poți izola și pe tine însuți"*[12]. Există acum *insule* ca un întreg încojurat de un alt întreg, precum insulele politicienilor, ale birocraților, ale manipulatorilor etc., care pun în evidență lipsa de moralitate a societății.

Se pot stabili două extreme ale insularității, și anume, spațiul utopic, paradisiac și spațiul distopic, infernal. ,,*Așadar, utopiile reprezintă un efect al unor nemulțumiri cu privire la modul de organizare a societății în care trăim și ne desfășurăm activitatea. [...], și promovează noi idealuri la nivel societal sau individual."*[13]

Michel Foucault distinge între spații de tip *utopii*, locuri ireale cu societăți perfecte sau din contră opuse perfecțiunii, și heterotopii *,,locuri reale, locuri efective, locuri desenate în chiar procesul de instituire a societății, și care sunt [...], un soi de utopii efectiv realizate, în care amplasamentele reale [...] sunt în același timp reprezentate, contestate și inversate, niște specii de locuri aflate în afara oricărui loc, chiar dacă sunt localizabile în mod efectiv."*[14]

Spațiul insular paradisiac, cel mai frecvent, apare ca spațiu armonios, închis, ce protejează, un spațiu unde există un singur scop și anume pacea și posibiltatea unui nou început, *,,un ne-loc în care se ajunge întâmplător, dar în care, odată părăsit, întoarcerea este imposibilă"*, după cum afirma Umberto Eco. Oferind posibilitatea unui nou început, insula *,,seamănă cu forma primară a vieții, este celula cu nucleul său în centru, oaza perfecă."*[15]

Trebuie menționat faptul că accesul în aceste tipuri de spații este condiționat de o inițiere prealabilă și depășirea unor probe decisive. La scriitorii romantici iubirea absolută se desfășoară într-o dimensiune mitică, o insulă edenică, simbol al ieșirii din timpul real (profan) și integrării în paradis (sacru). La Mihai Eminescu *,,[...] insula reprezintă un topos esențial [...], insula este figura emblematică a utopiei, spațiul protector al idealității, excepția spirituală a unei geografii sufocate de corporalitate, inserția ordinii trascendente într-o lume a imanenței, [...], zona în care personajele acced la o condiție mai înaltă, dincolo de binele și răul acestei lumi".*[16]

Un exemplu elocvent este *insula lui Euthanasius* din *Cezara* de Mihai Eminescu, acest rai ascuns nu este deschis tuturor, *,,suflet de om nu poate ști acest rai pământesc"*[17], ci doar celor purificați, precum sunt Ieronim și Cezara. *,,Este deci un tărâm accesibil anumitor oameni; celor cari tind cu întreaga lor ființă către realitatea și beatitudinea <<începutului>>, a stării primordiale."*[18]

---

[11]Roxana Racaru, *Despre insularitate ca spațiu central*, în România Literară, nr. 20, 2000, p. 16;
[12]Lucian Boia, *Prefață* la *Insula. Despre izolare și limite în spațiul imaginar*, Lucian Boia, Anca Oroveanu, Simona Cralan-Ioan (coord.), Centrul de istorie a imaginarului și Colegiul Noua Europă, 1999, p. 7;
[13]Teodora Prelipcean, *Utopia. Imaginarul social între proiecție și realitate*, https://books.google.ro/books?id=ezVuDAAAQBAJ&pg=PT14&lpg=PT14&dq=locuri+utopice&source=bl&ots=8nQcq8jAar&sig=jOHdnBIFPlrEIfv4IgbVrc47Apo&hl=ro&sa=X&ved=0ahUKEwiMhP3CxdvVAhXkJJoKHdCXBqQQ6AEIOjAD#v=onepage&q=locuri%20utopice&f=false (accesat la data de 16 august 2017)
[14]Michel Foucault, ,,Altfel de spații" în volumul *Theatrum philosophicum*, (trad. Bogdan Ghiu, partea I, Ciprian Mihali,Emilian Cioc și Sebastian Blaga, partea a II-a), Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001, p. 254;
[15]Jean-Jaques Wunenburger, *Viața imaginilor,* (în românește de Ionel Bușe), Editura Cartimpex, Cluj, 1998 – capitolul ,,Reverii insulare" (pp. 100-115), p.100.
[16]Sorin Antohi, *Civitas imaginalis. Istorie și utopie în cultura română*, Editura Polirom, Iași, 1999, p. 124;
[17]*Ibidem*, p. 91;
[18]Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius,* Editura Humanitas, București, 2008, p. 16;

Mihai Eminescu, în nuvela *Cezara,* dă insulei lui Euthanasius un rol foarte important, căci *„insula simbolizează manifestarea, Creația,[...], centrul în jurul căruia s-a creat lumea întreagă”.*[19] Peștera din centrul insulei mici, adevărat templu al erosului și insula din mijlocul lacului, arată că acest loc este un nucleu al vieții veșnice, centrul universului, iar după cum este descris are aspectul paradisului biblic. „ *[...]valea insulei e acoperită de snopuri de flori, de viţe sălbatice, de ierburi nalte şi mirositoare în care coasa n-a intrat niciodată, [...], cerul, un azur întunecos, limpede, transparent, [...],. În mijlocul văii e un lac în care curg patru izvoare. [...] În mijlocul acestui lac, este o nouă insulă mică, cu o dumbravă de portocale. [...] Toată această insulă-n insulă este o florărie sădită de mine anume pentru albine.”*[20]

Vegetația are un aspect luxuriant cu plante exotice, iar cele patru izvoare ce se varsă în lac și grădina cu flori de pe insula centrală sunt elemente biblice, izvoarele semnificând cele patru fluvii ale Raiului (Fison, Gihon, Tigru, Eufrat), respectiv grădina sădită de Dumnezeu. (Geneza 2:8).

Insula devine spațiu mitic, atemporal, un spațiu al contradicțiilor, al regăsirilor, dar și al alienării, propice pentru a relua scenariul originar al oricărei antropogeneze, prin izolare, lipsa precedentelor umane, prin condițiile naturale generice pe care le oferă. Desprinderea de mediul profan și comunicarea între cele două spații este posibilă doar pentru cei *aleși.* Spațiul este divizat ontologic într-o lume sacră, cu locuri sfinte, care funcționează ca portaluri și într-o lume profană, tărâmul vieții de zi cu zi. Acest lucru ne duce cu gândul la Creație, când totul era haos, iar din haosul oceanului a izbucnit creația dând naștere petecului de pământ. „*Spaţiul sacru este acela în care se revelează numinosul, e locul epifaniilor, un spaţiu al rupturii şi izolării de lumea reală, profană. Loc al rupturii de geografia perceptibilă şi măsurabilă, fizică, spaţiul sacru nu e mai puţin loc de comunicare, cale de acces spre absolut, o punte spre divin.”*[21]

Pentru ca accesul pe astfel de locații să fie posibil, personajele sunt supuse unor încercări, și anume, de a trece apa, considerată un adevărat portal purificator, mai apoi identitatea fiindu-le remodelată după legile noului tărâm, care va deveni o amprentă propriei lor identități. *„Spaţiul determină identitatea subiectului: individul se (auto)construieşte în periplurile sale sociale, etice, politice.”*[22] *„Fiecare personalitate are şi o dominantă spaţială, o dimensiune care îi este proprie”* și care are ca rezultat o *„personalizare a spaţiului.”*[23]Insula este asociată cu imaginea unei case, locul cel mai simplu al funcției de locuire, pentru care personajul simte recunoștință descoperindu-și în același timp și talentul de a o reînnoi, de a o face mai confortabilă, ajungând centrul propriei lumi, un loc privilegiat, unde se împlinesc dorințele.

În unele cazuri aceste dorințe se dovedesc a fi niște mari dezamăgiri în spațiul banal *de altundeva*, ce ghidează spre rătăcire și descumpănire. Lumea *mare* devine lume *mică*, închisă, alterată, neprimitoare și obstructivă, chiar infernală.

Spațiul insular infernal este un spațiu străin, al întunericului, misterios, situat la o distanță infinită, imposibil de parcurs, mutându-se, cât mai departe în zare, alunecând ademenitor, dar intangibil. Este locul *de nicăieri*, este însuși infernul. Aici există amenințări

[19]*Ibidem;*
[20] Mihai Eminescu, *Cezara*, Editura Junimea, Iași, 1985, p. 91-92;
[21]Boldea, Iulian, *Timp și temporalitate în opera lui Mihai Eminescu*, https://www.researchgate.net/publication/274078416_TIMP_SI_TEMPORALITATE_IN_OPERA_LUI_MIHAI_EMINESCU (accesat la data de 15.04.2018)
[22] Elena Prus, *Proxemica literară ca personalizare a spațiului*, în *Revista Limba Română,* 2004, nr. 12, anul XIV, http://www.limbaromana.md/index.php?go=articole&n=1945 (accesat la data de 15.11.2017).
[23]Daniela Roventa-Frumușani, *Semiotică, societate, cultură*, Institutul European, Iași, 1999, p.217.

la tot pasul, ce se petrec pe un teren arid și cu fenomene extreme, în care natura se dezlănțuie contribuind la amplificarea stărilor personajului. Aici, într-o dezorientare totală, greu de suportat, se ispășesc greșeli din trecut, iar orice orânduială poate degenera într-un coșmar terifiant.

Exemplificăm acest tip de spațiu cu orașele-cetate din operele în proză ale lui A.E. Baconsky, *Echinoxul nebunilor* și *Biserica neagră,* care se află situate la țărmul mării, marea fiind elementul natural care izolează și limitează cele două spații distopice. Spre deosebire de celelalte tipuri de insule, în aceste două distopii, *insula* este un spațiu de coșmar populat cu monștri umani, un spațiu al izolării, dar și al dezolării, în care orice tip de libertate este exclusă. *„Crearea distanței este probabil scopul cel mai general al activității imaginare: călătoria reprezintă în esență operația fundamentală a imaginației, fie ea realizată pe calea visului, a transei rituale, a incantației, a creării unor lumi imaginare, sau pur și simplu a confruntării cu neobișnuitul și memorabilul."*[24]

Spre deosebire de celelalte tipuri de insule, aici *insula* este un spațiu închis, apăsător, încărcat de simboluri. Orașul/biserica sunt spații ale infernului, în care sistemul abuziv depersonalizează individul, înăbușindu-i orice tentativă de afirmare și obligându-l să accepte multe compromisuri neoferindu-i-se nicio altă opțiune. Așadar, descoperim o lume care alimentează angoasele individului, printre care teama de moarte, inhibându-l și anulându-i voința de eliberare.

Personajele fără nume sunt și ele stranii și sunt captive în orașele natale și cu toate că se simt amenințate sunt incapabile să le părăsească. Comunitatea în care trăiesc este scena exercițiilor de însingurare, de asfixiere a relațiilor umane și de practicare a ritualurilor de desacralizare, în care absența și răceala celor din jur accentuează straniul. Toți sunt surprinși participând la acțiuni fără logică, eșuând constant în dorința de a-și defini propria personalitate modelată forțat de regimurile dictatoriale, tăietoare din rădăcină a oricărei iluzii. De fiecare dată drumul către libertate este întrerupt de vertijuri, halucinații, beții, agonizări.

Orașele lui Baconsky găzduiesc o lume în care faptele oamenilor cu aspect straniu (cerșetori, zdrențuroși, fantomatici), nu mai țin cont de nicio normă, transmițând stări înspăimântătoare, anxioase și bântuite de pericolul morții. Spațiile grotești se află în situații de criză, impunerea regulilor Ligii Cerșetorilor sau sosirea criminalului odată cu echinoxul de toamnă. În aceste condiții supraviețuirea celor normali va fi posibilă doar dacă se renunță la vechile reguli, la moralitate și normalitate.

Clima cu viscole, furtuni și ceață, cromatica ștearsă cu tonuri de gri, negru și roșu accentuează starea de anxietate, zbuciumul interior al personajelor. Furtuna și marea impracticabilă îngrădesc mai mult spațiul și obligă pe cei din interior să-și accepte soarta și să renunțe la ideea de a părăsi teritoriul.

Aici e o zonă nefamiliară, inconfortabilă, un loc al dezordinii, al haosului înfricoșător, unde se desfășoară traume interioare ce se transformă în monștri provocatori de traume mai mari, care împing personajele spre devieri mentale și le sufocă.

Cele două creații realizează de fapt atmosfera regimului comunist instalat, căci nenumăratele dulapuri roșii ne duc cu gândul la culoarea partidului, limbajul codificat și sărac amintesc de îngrădirea comunicării între oameni, vestimentația zdrențuroasă și alimentele consumate de gropari, mămăligă uscată cu marmeladă de dovleac, vorbesc despre criza alimentară, cartea mică de buzunar pe care oamenii sunt forțați să o accepte simbolizează carnetul de partid, deci se creionează grotescul unui univers inversat, în care este captivă o umanitate înstrăinată, hăituită, obosită, amenințată și încremenită, neputicioasă în fața

[24] Toma Pavel, *Lumi ficționale*, trad. Maria Mociornță, Editura Minerva, București, 1992, pp. 237-238.

resemnării. De aceea, personajele devin victime resemnate ce își plătesc restul vieții în umilință, mizerie și lașitate. Prin această utopie neagră i se transmite cititorului un mesaj subversiv al unei realități în apogeul său monstruos presupus defunctă.

Evoluția conceptului de spațiu insular echivalează cu o trecere de la concret la abstract, întrucât insula a devenit o noțiune imprecisă și instabilă, constant supusă modificărilor, deschisă către o multitudine de opțiuni. Percepută inițial ca o suprafață măsurabilă și analizabilă din punct de vedere științific, insula a devenit un spațiu deosebit de versatil conturându-se ca o promisiune a unui nou început, pentru care orice sacrificiu devine acceptabil și spre care personajele acced pentru a dobândi o condiție mai înaltă, dincolo de binele și răul acestei lumi.

BIBLIOGRAPHY

Referințe teoretice și critice

1. Antohi, Sorin, *Utopica. Studii asupra imaginarului social*, Editura Științifică, București, 1991.
2. Antohi, Sorin, *Civitas imaginalis. Istorie și utopie în cultura română*, Editura Polirom, Iași, 1999.
3. Bachelard, Gaston, *Pământul și reveriile odihnei. Eseu asupra imaginilor intimității*, Editura Univers, București, 1999.
4. Boia, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului*, Editura Humanitas, București, 2000.
5. Boia, Lucian, *Prefață* la *Insula. Despre izolare și limite în spațiul imaginar*, Lucian Boia, Anca Oroveanu, Simona Cralan-Ioan (coord.), Centrul de istorie a imaginarului și Colegiul Noua Europă, 1999.
6. Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, 1958.
7. Chevalier, Jean, Gheerbrant, A., *Dicționar de simboluri*, Editura Polirom, Iași, 2009.
8. Ciorănescu, Alexandru, *Viitorul trecutului. Utopie și literatură*, Editura Cartea Românească, București, 1996.
9. Crețu, Bogdan, *Utopia negativă în literatura română*, Editura Cartea Românească, București, 2008.
10. Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998.
11. Eliade, Mircea, „Omogenitate spațială și hierofanie" în *Sacrul și profanul*, trad. Brîndușa Prelipceanu, Editura Humanitas, București, 1995.
12. Eliade, Mircea, *Insula lui Euthanasius*, Editura Humanitas, București, 2008.
13. Eminescu, Mihai, *Cezara*, Editura Junimea, Iași, 1985.
14. Foucault, Michel, „Altfel de spații" în volumul *Theatrum philosophicum*, (trad. Bogdan Ghiu, partea I, Ciprian Mihali, Emilian Cioc și Sebastian Blaga, partea a II-a), Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001.
15. Racaru, Roxana, *Despre insularitate ca spațiu central,* în *România literară*, nr. 20, 2000.
16. Rovența, F., Daniela, *Semiotică, Societate, Cultură*, Institutul European, Iași, 1999.
17. Servier, Jean, *Istoria utopiei*, trad. de Elena și Octavian Gabor, Editura Meridiane, 2000.

18. Sora, Simona, *Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelicășipostdecembristă*, Editura Cartea Românească, București, 2008.
19. Toma, Pavel, *Lumi ficționale*, trad. de Maria Mociorniță, Editura Minerva, București, 1992.
20. Wunenburger, Jean-Jaques, *Viața imaginilor,* (în românește de Ionel Bușe), Editura Cartimpex, Cluj, 1998 – capitolul ,,Reverii insulare".

Bibliografie electronică

1. Boldea, Iulian, Timp și temporalitate în opera lui Mihai Eminescu, https://www.researchgate.net/publication/274078416_TIMP_SI_TEMPORALITATE_IN_OPERA_LUI_MIHAI_EMINESCU (accesat la data de 15.04.2018)

2. Glodeanu, Gheorghe, *Incursiuni în opera lui A.E. Baconsky*, în *Revista Nord Literar*, 2006, nr. 11-12, http://www2.nordliterar.ro/index.php?option=com_content&task=view&id=425&Itemid=9 (accesat la data de 15.04.2018)

3. Prelipcean, Teodora, *Utopia. Imaginarul social între proiecție și realitate*, https://books.google.ro/books?id=ezVuDAAAQBAJ&pg=PT14&lpg=PT14&dq=locuri+utopice&source=bl&ots=8nQcq8jAar&sig=jOHdnBIFPlrEIfv4IgbVrc47Apo&hl=ro&sa=X&ved=0ahUKEwiMhP3CxdvVAhXkJJoKHdCXBqQQ6AEIOjAD#v=onepage&q=locuri%20utopice&f=false (accesat la data de 16 august 2017)

4. Strochi, Lucian, Mihai Eminescu – obsesia unicității, în Revista Asachi, 2000, nr. 132, anul IX, http://lucianstrochi.ro/2015/10/21/mihai-eminescu-obsesia-unicitatii/ (accesat la data de 15.04.2018).

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE MOTHER IN GRIGORE VIERU'S POETRY

Miruna-Mădălina Bădoi

PhD Student, University of Pitești

Abstract:Transfiguring the life experience in the traditionalist space, the Bessarabian writer Grigore Vieru recomposes it from symbols centered on the deep feelings of our national specificity. The idyllic themes are imbued with the dramatic diachronicity summoned to the case of national reunification.The hymns dedicated to the mother are masterpieces of universal value belonging to an immortal classicism. His work keeps its authentic, unmistakable and emblematic creation status for the Romanian literature beyond the Prut.

Keywords:lyricism, symbol, illumination, to transfigure, figurative

Grigore Vieru, poet din generaţia şaizecistă este exponentul unei pleiade basarabene care, folosindu-se de farmecul şi frumuseţea limbii române, va da expresie conştiinţei de sine a literaturii basarabene.

Poetul *cu înfăţişare isusiacă*[1] se va dedica întru totul poeziei, cunoscând popularitatea tocmai datorită fermităţii cu care va concepe lirica inspirată din destinul frământat al Basarabiei.

Forţa versurilor sale se va opune permanent contestatarilor săi şi îi va aduce aprecierea cititorilor din Chişinău şi din satele moldovene transformată în recunoaştere a forurilor superioare moldovene şi mai apoi, române (A fost ales, în 1990, membru de onoare al Academiei Române).

Într-o vreme în care cenzura impusă de influenţa factorului politic sovietic este resimţită stringent pe plaiurile surori moldovene, iar limba era intenţionat infiltrată cu rusisme şi sovietisme, Grigore Vieru va restaura expresivitatea limbii române.

Poetul afirma că *Eminescu a ajuns la mine târziu. Cred că aveam vreo 19 ani când am văzut şi luat în mână cartea Sa. Descoperindu-l pe El, mi-am descoperit sufletul. Cunoaşte-te pe tine însuţi...Trebuie că abia atunci am pătruns tâlcul acestor vorbe.*[2]

Pentru el, Eminescu este *izvorul* din care s-a inspirat, din care s-a adăpat. A înţeles, afirmând că *Cei mai de seamă poeţi din toate timpurile şi din toate ţările ne-au demonstrat, prin scrisul lor că nu poţi fi poet fără să-ţi iubeşti neamul. La noi, ca exemplu, poate servi Eminescu.În tot ce face poetul, sângele său trebuie să se amestece cu sângele neamului său...Nu sunt altceva decât o lacrimă de-a lui Eminescu!*

Lirica lui Grigore Vieru, de sorginte populară, tradiţionalistă, eminesciană încântă şi cucereşte prin simplitatea dezarmantă şi prin puterea revelatorie a celor mai intime şi mai profunde sentimente ale spiritului nostru naţional.

Temele principale ale liricii lui Grigore Vieru sunt: casa, pământul, patria, limba, izvorul, mama.

Simbolul central al poeziei lui Vieru va fi *mama*, fiinţă sacră, originară, eminesciană (*O, mamă, dulce mamă, din negura de vremi*).

[1]Cimpoi, M., 2009, p. 146.
[2]Vieru, G., 1988, p. 350.

De la existenţa biologică, la cea biografică şi apoi metafizică, *mama* va căpăta o multitudine de sensuri şi simboluri, poetul împletind ca într-o cunună identităţile cu care mama sa a fost dăruită de pronia cerească.

Copilăria greu încercată (*la doar şase luni rămâne orfan de tată, iar cel vitreg moare şi el pe front*[3]), *infernală se toarnă în tipare materne paradisiace, prezenţa mamei umplând golurile*[4].

Academicianul Mihai Cimpoi spunea despre Grigore Vieru că este *un poet prin excelenţă al Mamei şi al maternităţii*[5].

Mama, cea care i-a însufleţit spaţiul copilăriei devine Mama tuturor lucrurilor, a toţi şi a toate, deţinătoarea tainelor naturii şi ale universului întreg, dătătoare şi restauratoare de echilibru: *Uşoară, maică, uşoară,/ C-ai putea să mergi călcând/ Pe seminţele ce zboară/ Între ceruri şi pământ!// În priviri c-un fel de temă,/ Fericită totuşi eşti-/ Iarba ştie cum te cheamă,/ Steaua ştie ce gândeşti.* (*Făptura mamei*).

Imaginea vizuală a seminţelor care *zboară între ceruri şi pământ* exprimă armonia primordială dintre om şi univers, inefabila uşurinţă a trecerii omului prin lume, firul ierbii telurice şi steaua cozmică fiind martorii bucuriilor şi suferinţelor mamei.

În concepţia lui Theodor Codreanu, poezia e considerată o *artă poetică*, simetrică prin contrast cu *Plumb* şi rivalizând printr- o superbă simplitate şi concentrare cu *Joc secund* de Ion Barbu.

În «Făptura mamei», totul e imponderabil, e plutire, e «zbor în sus», toate aspiră către paradisul pierdut şi pe care- l recucerim prin făptura mamei.[6]

Mama lui Vieru nu mai este doar mama trupească, ci este orice mamă de pe pământ şi chiar mai mult, este însăşi Preasfânta Maică. *În maica viereană se adună toate mamele din lume, de unde şi multiplicitatea în «unicitate».*[7]

Unicitatea mamei vierene este dată şi de versurile: *Mama ne mângâie,/ Soarele luceşte./ Soarele e unul,/ Mama una este.* (*Mama*).

O altă imagine a mamei este aceea de stea izvorâtoare de lumină, o lumină caldă, blândă, lină şi liniştitoare, călăuzitoare şi dătătoare de cunoaştere: *Mamă, de-ai fi o stea în cer lină,/ Te-aş găsi după lumină.* (*Mamă, de-ai fi o stea*). De asemenea, legătura indisolubilă, ancestrală dintre mamă şi corpul celest este relevantă şi în versurile din *Steaua mamei: Ziua, noaptea, la apus,/ Ardeţi către tot ce-i sfânt,/ Luminând pe rând, de sus,/ Faţa cestui vechi pământ.*

Mama, rămasă văduvă de tânără, s-a sacrificat pentru creşterea pruncilor ei. *De unde ştii, mamă,/ Cum arătai tânără,/ .../ Că nu te-ai uitat/ În oglindă nicicând.*(*De unde*).

În acea *Casă văduvă şi tristă/ De pe margine de Prut*, chipul mamei apare ca o icoană tragică: *Iar buzele tale sunt, mamă,/ O rană tăcută, mereu,/ Mereu presurată cu ţărna/ Mormântului tatălui meu.* (*Buzele mamei*) sau: *Mama mea viaţa- ntreagă/ A trăit fără bărbat./ Singuri prea eram în casă/ Ploi cu grindină când bat* (*Autobiografică*).

La fel ca folcloricul *Un ochi plânge şi altul râde* şi sufletul mamei e dual: o parte exprimă tristeţea dată de soarta crudă, de vicisitudinile vieţii şi altă parte reprezintă iubirea nemărginită pentru copiii ei, împreună cu bucuriile izvodite de aceştia.

Aceste două faţete ale sufletului mamei coexistă în acelaşi trup firav, ca două inimi care ar pulsa în acelaşi piept, poetul constatând:

[3]Corbu, D., 2011, p. 9.
[4]Codreanu, T., 2010, p.339.
[5] Cimpoi, M., 2009, p. 147.
[6]Codreanu, T., 2010, p. 230.
[7]*Ibidem*, p. 230.

Ai două inimi, mamă -/ Se văd în ochii tăi/ Ca spice mari şi coapte/ Ce sub un cerc de arşiţi/ Se scutură uitate/ Pe sfintele lor văi. (*Ai două inimi, mamă*)

Iubirea mamei întrece iubirea tuturor femeilor, doar ea fiind capabilă de jertfa supremă, la fel ca Ana lui Manole. Poetul, noul Meşter Manole, cheamă toate femeile iubite să primească sacrificiul creaţiei, dar, dintre toate, doar mama apare: *Dar din toate femeile/ Avenit una singură:/ Mama.* Nestrigată (*Mică baladă*).

Jertfa mamei este sugerată şi în poezia *Pasărea.* Pasărea cu hrana-n cioc nu-şi mai găseşte puii în cuib. Aleargă să-i caute până-i albeşte pana, până îi încolţeşte sămânţa în cioc. Aici, Mama nu poate renunţa la pui, la ideea găsirii lor, tot aşa cum orice mamă poartă grija copiilor ei şi speră până la moarte în binele lor.

Ajunsă la vârsta senectuţii, mama devine o *povară* pentru copii, dar o povară acceptabilă, duioasă chiar: *Ne supărăm pe ea/ Că nu vede bine,/.../Ne supărăm pe ea/ Că umblă încet,/.../ Ne bucurăm/Că nu vede bine, /Atunci când/ Ne sărutăm soaţele tinere.* (*Mama în casa noastră*).

Ştefan Băileşteanu spunea că poezia lui Grigore Vieru se individualizează în *eminescianismul său structural*[8] prin dragostea pentru femei, în general, şi prin cea pentru Mamă, în special.

Ceea ce caracterizează poezia (de pâine, de piatră, de floarea soarelui, de cer sau de...cuvânt) a poetului, născut (şi crescut) pe malul stâng al Prutului, e un anumit panteism.[9]

Mâinile mamei fac pâinea *cea spre fiinţă,* pe care copiii o aşteaptă cu bucurie şi nerăbdare, şi la facerea căreia participă însuşi cosmosul: *Într-o pită/ mierla cânta:/ în miezul ei./ Afară cântecul/ nu răzbătea. (Într-o pită, mierla...).*

Munca şi strădania mamei capătă aură de basm în universul casei copilăriei poetului. Aici, în acest spaţiu, se simte fericirea, oricât de simplă, a sufletului de ţăran: *Este o împărăţie dulce/ cu nouă împărătese surori/ rumene şi aburite/ ca sfântul soare./.../ O, tu, luminate de taină,/ cuptorule de copt, - / împărăţie a noastră, / şi voi, cele nouă pite,-/ împărătese– ale noastre,/ şi tu, fumule cald, - / suflet / al vetrei părinteşti, / la cer înălţându-te,/ în univers risipindu-te!// Pâine de casă, / Pâine de coasă!* (*Pâinea mamei*).

Poetul compune portretul mamei din ramuri ale naturii, o natură maternizată, ce se regăseşte în Neuitare şi în Amintire. Astfel, *Părul mamei*, *Buzele mamei*, *Mâinile mamei* etc. recompun marele arbore matern.

Cu *Părul mamei* se face trecerea de la portetul fizic spre cel moral şi social al Mamei: *Câte case ai uns tu, mamă, / Cu var şi cu lut!/ Albeşte în părul tău, mamă, / Varul acel de demult // În părul tău, mamă, albeşte/ Sarea lacrimilor mele vechi.*

Dorul de casă al mamei ruptă temporar de căminul său iscă adevărate metafore *rurale: spice de nehodină*, *mirişte străină* în *Nopţile mamei* (*Te chinuie nesomnul,/ Durerea în oase.// Un glas tămăduitor,/ Te cheamă/ În sat/ Lângă grijile humii./.../Aduni până-n zori,/ În pârg,/ Spice de nehodină./ Lumini pe târg:/ Mirişte străină.*).

«*Cuvântul mamei*» *are o prezenţă ubicuă şi o prezenţă cosmică*[10]. Axiomatic, poetul conchide: *Pruncii îl zuruie,/ Bătrânii îl visează./ Bolnavii îl şoptesc./ Munţii îl gândesc.* Ultimul vers, elegiac (*O, Mamă! O, Mamă!*), înfrânează romantismul eminescian, lăsând loc sugestiei verlainiene.

Treptat, cuvântul *mama* ajunge să fie *sinonimizat* cu numele propriu România, spunea Vasile Bahnaru. Mama – Patrie este afirmată răspicat în poezia *Mamă, tu eşti...*:

[8] Băileşteanu, F., 1995, p. 77.
[9] *Ibidem*, p. 77.
[10] *Ibidem*,p. 83.

Mamă, / Tu eşti patria mea!/ Creştetul tău-/ Vârful muntelui/ Acoperit de nea./ Ochii tăi-/ Mări albastre./ Palmele tale-/ Arăturile noastre.

Conform unor vechi teorii astrologice, regiunile Pământului îndeplinesc funcţii asemănătoare organelor omeneşti. *Grigore Vieru inserează procedeul, găsind în fiecare element al chipului mamei o imagine semnificativă a patriei*[11]. Astfel, creştetului mamei îi corespunde muntele, ochii au drept corespondent marea, iar palmele, arătura. Obţinem, astfel, imaginea geografică a patriei care prinde viaţă prin fiinţa mamei.

Pentru poet, mama rămâne locul unde s-a întemeiat, dorul de copilăria ireversibil pierdută, iar atunci când aceasta nu mai fiinţează, conştientizarea dispariţiei stării de copil, a disoluţiei întregului univers.

În concepţia lui, omul e nemuritor atâta timp cât este copilul mamei şi este copilul mamei atâta timp cât aceasta vieţuieşte. *Am aflat târziu că sunt muritor: în ziua când s- a sfârşit mama*[12] El mai spune: *În ziua când a murit mama, a murit în ochii mei întregul univers.*[13]

Aşadar, moartea mamei echivalează cu năruirea lumii, a cosmosului, a poeziei. În poezia *Motiv clasic*, autorul ne informează că are în casă doar trei scaune. *Al treilea scaun e menit/ Singurătăţii mele,/.../ Iar uneori şi doamna sa/ Numită poezie.// Iar uneori şi maica lui/ Venită din uitare* sunt ocupanţii acestuia.

El însuşi va afirma în poezia al cărei titlu se reia în primul vers că *Poeţii sunt copiii naturii./ Nimic mai trist, mai dureros/ Decât poetul/ Rămas orfan de mamă.*

Abia acum, poetul rămas *orfan* va fi *poetul întreg,* ajuns la deplina conştiinţă de sine, cum spunea Theodor Codreanu, un poet ce se va autodescoperi in lungul drum iniţiatic de căutare a Mamei, a Patriei, a Eului poetic.

Va reuşi poetul să se redescopere, să se regăsească, să-şi întâlnească iarăşi Mama, îşi va găsi el locul, Patria? Acestea sunt întrebările cele mai profunde şi mistuitoare care îl preocupă pe poet.

Tragismul constă în imposibila întoarcere şi îl apropie pe Vieru de plânsul lui Bacovia şi, totodată, de liniştea lui Blaga.

De-atâtea nopţi aud plouând,
Aud materia plângând...
Sunt singur, şi mă duce-un gând
Spre locuinţele lacustre. (Lacustră, Bacovia*)*

Atâta linişte-i în jur de-mi pare că aud
cum se izbesc de geamuri razele de lună. (Linişte, Blaga*)*

E-atâta linişte-n casa mumei,
Că se-aude în jur murmurând
Plânsetul humei. (Poeţii sunt copiii naturii, Vieru*)*

La Vieru avem *plânsetul humei*, adică al Mamei, ce marchează destinul tragic al Poetului, al Mamei, al Basarabiei întregi.

Şi totuşi, consolarea există: *Pierzând pe mama, îţi rămâne Patria* – o altă mamă pe care poetul a iubit-o şi în slujba căreia şi-a închinat întreaga existenţă.

[11]Vieru, G., 1993, p. VI.
[12]Vieru, G., 2002, p. 373.
[13]*Ibidem,* p. 536.

Grigore Vieru este un mare poet român contemporan, *este un poet important al generaţiei '60 de dincolo de Prut, crescut într- o istorie imposibilă, un poet care şi- a asumat şi a devenit vocea tribului său, un poet cu lacrima în vers, spunea el odată, dar e lacrima unui profet[...]. Lacrima lui este o poezie duioasă, o poezie înduioşată, plină de roua singurătăţii şi roua durerii, a suferinţei, însă această voce biblică într- un fel, mesianică se aude, se simte în versurile lui.*[14], spunea Eugen Simion.

A luptat pentru dreptul de a scrie în limba română, pentru oficializarea acesteia şi pentru scrierea în alfabetul latin, apoi pentru independenţa ţării sale şi pentru unirea cu Patria-Mamă, România.

Acum, poetul, intrat în nefiinţă, şi-a căpătat liniştea şi continuă lupta prin versurile sale poetice, o adevărată *ars poetica*, un program menit să reîntregească Patria-Mamă, visul său de- o viaţă.

BIBLIOGRAPHY

Băileşteanu, Fănuş, *Grigore Vieru. Omul şi Poetul*, Editura Iriana, Bucureşti, 1995;
Cimpoi, Mihai, *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*, Editura Fundaţia Naţională pentru Ştiinţă şi Artă, Bucureşti, 2009;
Cimpoi, Mihai, «VIERU, UN BACOVIA DE SEMN ÎNTORS» , în Codreanu, Theodor, *Duminica mare a lui Grigore Vieru*, Editura Princeps Edit, Iaşi, 2010, p. 339;
Codreanu, Theodor, *Duminica mare a lui Grigore Vieru*, Editura Princeps Edit, Iaşi, 2010;
Corbu, Daniel, *Grigore Vieru în amintirile contemporanilor*, Editura Princeps Edit, Iaşi, 2011;
Vieru, Grigore, *Curăţirea fîntînii*, Editura *Porto- Franco*, Galaţi, 1993;
Vieru, Grigore, *Rădăcina de foc*, Editura Univers, Bucureşti, 1988;
Vieru, Grigore, *Strigat- am către Tine*, Editura Litera Internaţional, Chişinău- Bucureşti, 2002.

[14]Corbu, D., 2011, p. 40.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

DISTINCTIVE TRAITS OF THE LEGAL DISCOURSE

Silviu Nicolae Pîrîială

PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: Law and language are not just inter-disciplinarily related; language has a fundamental role in the very existence of law practice and theory. Words become powerful tools in an effort to shape moral standards and to promote social justice. But the language used by legal professions may not be easily understandable for all people because legal systems develop certain linguistic features that differ from those of ordinary language. Although the grammar and most of the vocabulary are identical, legal language has a substantial amount of technical terms due to its special purposes; the text of the law needs to be clear, explicit, and precise in order to provide a firm foundation for legal decision-making processes, which have to be systematic and just. Such strict conditions lead to rigid requirements on the design of the language of legal texts. This article explores the distinctive traits of the legal discourse in close connection to the factors that contributed throughout history to the present-day character of legal language.

Keywords: legal discourse, technical, formality, conservative, complexity.

In all societies, law is written, interpreted and enforced in order to establish moral standards, maintain order and protect liberties and rights. Most of these legal processes are primarily accomplished through language. Legal texts, whether written or spoken regulate social behavior. The complex structure, formality and technicality of the legal language have their roots in the evolution of the English society throughout centuries. The development of legal language in the common law system is closely related to the history of Great Britain. After the Norman invasion, although English was spoken by most of the inhabitants, all writings were done in Latin and French. In fact, for nearly three hundred years, Anglo-Norman French became the official language for all legal proceedings, while Latin was the language of formal records and statutes. Their influence can be seen in a number of words and phrases that still exist today in legal writing. It was not until the 17th century that English became the official language of the law. But by then, much of the vocabulary used in written and spoken legal language was derived from French and Latin, making it very difficult to be understood by non-specialized people. From the 18th century, a process of simplification and clarification of the legal language started, but there is still a huge difference between the daily discourse and the one governing the field of codes, statutes and courtrooms. The way in which legal documents were created centuries ago are still applied today just to preserve tradition and habit and for the need of precision.

Legal language has been defined as a "functional variant of natural language"[1], being used in particular social roles and having specific linguistic forms. It is regarded as a language within language because it is not held in common by all people, but only by those who belong to a specific community. Linguistic theories investigating legal language are forensic linguistics and legal discourse analysis. While the former seeks to apply linguistic knowledge and methods to the context of law, language, judicial procedures, the latter focuses on the investigation of legal texts: written codes, records of the judicial proceedings,

[1] Heikki, Mattila E.S., *Comparative Legal Linguistics*, Ashgate Publishing House, 2006, p.3

legal documents, court pleadings, laws. Hence, the four main categories of legal discourses: judicial discourse, reflecting the language used in judicial decisions, either spoken or written; courtroom discourse; the language of legal documents; the discourse of legal consultation. Furthermore, legal language is not considered to be a single genre. The variety of legal discourses reflects the number of sub-genres. Courtroom language, for example, differs from the language of legal authors or legislators. The language of the lawyer used in the courtroom is not the same with that used with his client, the language of agreement is not identical with the one present in agreements.[2] The different discourse situations are related to the use of legal language, but their division cannot be done so neatly. Nevertheless, they point out the complexity of the concept.

In linguistics, a language can be analyzed on five major levels: phonetics and phonology, morphology, syntax, semantics and pragmatics. The first two levels examine the smallest parts of the language and the way they are used in order to make meaning. Syntax analyzes the way words are combined together in order to form sentences, while semantics seeks to highlight the way in which sentences make meaning internally. Pragmatics searches for the meanings that aren't present, but are somehow indicated by syntactic arrangements. Focusing on the way sociolinguistic value gets inscribed in the language as it is being used, discourse analysis is related to and encompasses all of these levels as pronunciation, spelling, meaning and grammar depend on the context of the situation. A legal text can be regarded as a special purpose text belonging to legal discourse, considering its distinctive functional, structural and linguistic features. Legal language, as a complex type of legal discourse, is often difficult to understand due to its special syntactic, semantic and pragmatic rules.

At the lexical level, one of the most obvious features is the abundance of Latin terms and expressions which are especially used in legal argumentation. There are a series of reasons that justify their still present influence on the language of the law. From a historical perspective, the Roman Empire and the Roman Church had a great impact upon Western civilization; the whole high culture in general, law in particular, was conveyed through Latin. The Roman law was a coherent written system that governed considerable areas of Europe for such a long time that it had the connotation of an institution. Furthermore, the survival of the language over centuries confers it a special status in relationship to other languages. Latin becomes associated with knowledge, permanent validity and has a unique socio-cultural prestige. Legal statements in Latin make behaviour more imposing and the citizens more obedient. The apparent timeless nature of principles would not be the same as if they were written in present day language. Latinisms are also used in order to avoid ambiguity; they do not only mean, but they also suggest meaning. For example, the principle in *dubio pro reo* (when in doubt, one must rule in favour of the accused) does not only mean that a defendant may not be convicted by the court when doubts about his or her guilt remain, but it also evokes a long tradition of legal analysis and rulings. Apart from numerous Latin expressions (*actus reus*- guilty act; *ex parte*- on behalf of; *ratio legis*- the reason for; *de jure*- legally; *restitutio in integrum*- restoration to the original position etc.) present in legal texts, there are also many terms derived from Latin: *negligence, adjacent, frustrating, inferior, quit, subscribe*, etc. But Latin isn't the only language that has a great impact on legal English. A considerable amount of terms in legal texts are of French and Norman origin: *appeal, attorney, claim, complaint, counsel, court, defendant, evidence, judge, jury, justice, party, plaintiff, plea, sentence, verdict* etc. These influences are also reflected in "ee" suffix

[2] *Ibid.*

derivation (*condemnee, detainee*) and in adjectives standing behind the noun (court martial, solicitor general).

Legal English is complex, unique, conservative. It is slow to change and has the tendency to retain words, phrases and formulas that are difficult to understand for the laypeople. The use of archaisms may be regarded as a natural process if the pursue for great formality of the legal language is taken into consideration. The more conservative legal terms are, the more secure the legal document will be. The use of antiquated terminology is driven by the need to avoid dangerous changes concerning legal lexical meaning because certain archaic words have actually acquired an authoritative interpretation over the years. Therefore, legal texts have numerous terms in so called fossilized language which is reflected by the use of archaic compound adverbs and prepositional phrases such as *hereinafter, thereby, thereunto, forthwith, hereof* etc. These native expressions are regarded as rare in everyday English, but, in legal language, they make it more specifically to those who are mainly concerned with matters of this field of activity. For example, the archaic terms used by lawyers are known as legalisms and lawyerisms: *pursuant to* (in accordance with), *prior to* (before), *subsequent to* (after).

Another prominent feature of legal English is the abundance of synonyms and their use within idioms in which one word would be enough to highlight their meaning. The doublets and triplets, also called binomial expressions[3], are defined as sequences of two words belonging to the same class, which are syntactically coordinated and semantically related. These pairs become frozen expressions which are irreversible; they are formal syntactic features rather than lexical ones.[4] Reduplication is usually comprised of two or three near synonyms (nouns, adjectives, adverbs or prepositions) which are joined by a conjunction, usually *and.* The parallel use of two terms with the same conceptual meaning reflects not only the intention of the legislator to emphasize upon the importance of that legal concept, but also its uncertainty as to whether they have the same meaning or not. It resulted in a large number of doublings: *act and deed, custom and usage, leave and license,false and untrue, null and void, request and require, have and hold, full and complete, legal and valid, object and purpose, last will and testament* etc. Legal English also uses frequent repetition of particular words, expressions and structures in order to avoid ambiguity: *Before serving her/his term as Chair for one year, the Chair shall first serve one year as Vice-Chair. She/he shall also serve as Vice-Chair for the year following her/his term as Chair. Every year the Management Committee shall appoint the Chair for the year subsequent to the following year according to the selection procedure described in this Article.*[5]Legal language is highly concerned with the exactness of reference, therefore its tendency toward lexical repetition. Besides the repetition of certain lexical items, one can notice the frequent use of multiword prepositional structures such as: *in respect of, in accordance with, pursuant to* etc.

Another distinctive feature of legal English is its technical terminology. Legal vocabulary is primarily symbolic lexicon which places great stress upon the legal signifier or legal word as an entity in itself. It is a vocabulary of possibilities purportedly comprising a comprehensive system of meanings that are internal or latent within the lexicon itself.[6] Lexis in legal discourse can be generally divided into: technical terms (*barrister, solicitor, court,*

[3] Danet, B., *Legal Discourse* in *Handbook of Discourse Analysis, Vol.1, Disciplines of Discourse, ed. T.A. van Dijk*, London: Academic Press, 1985, p. 283
[4] *Ibid.*
[5] Rules of Procedure of the Management Committee of the BEREC Office, art.2
[6] Goodrich, Peter, *Legal Discourse: Studies in Linguistics, Rhetoric and Legal Analysis*, Macmillan Press, 1987, p.177

commital,bailment, abatement, deforcement, bring an action); semi-technical or common terms with uncommon meanings[7] (*assessment, enclose, compensation*); every day vocabulary (*report, record, access, repair, examine*). Purely technical terms include words or formulas which are used exclusively in legal context and are rarely applied outside it. Genuine technical terms are more accurate and more efficient when referring to legal concepts. Semi-technical words and phrases belong to everyday lexicon which obtained extra-meanings in the legal context. They have one meaning or more than one in everyday language and another in the field of law. Without looking at the context in which they occur, it is difficult to understand their precise meaning. The last group and the most numerous includes terms in general use which are found in legal texts. It must be pointed out that these words have neither lost their everyday meanings nor acquired others by their use in legal contexts. The message of the law must be transmitted in a language that is extraordinarily definite and precise. Legal language pays attention to detail and makes careful distinctions between words that seem almost the same in meaning to the laypeople. The difference between residence and domicile, privilege and right, may have no consequences in everyday language and life, but in a legal context these distinctions are critical.

Syntactic features are probably more distinctive of legal English than are lexical ones, and certainly account for more of the difficulties of laypeople in understanding it.[8] The most striking feature of legal English is the complex structure and the considerable length of the sentence. One sentence may spread through an entire paragraph and contain many independent and dependant clauses. The longer the sentences, the more complex they become, the bigger the number of subordinating clauses and phrases. The postponement of the main verb until very late in the sentence, the use of conditionals and hypothetical formulations further complicate legal texts and make it very difficult for the lay man to understand it. The conditions may be complex and include double or triple hypothesis and mix positive and negative possibilities. These characteristics are mainly the result of the complexity of the subject matters and the prospective nature of legislative law.[9] Long sentences also result from adopting the principle of all-inclusiveness, which is often essential in a legal document if every possible circumstance and eventuality is to be taken into consideration. Syntactic discontinuities are frequent in legal discourse, interrupting the natural flow of the sentence by inserting added information:*In a child support order the court may, on either spouse's request, provide for an amount to cover all or any portion of the following expenses, which expenses may be estimated, taking into account the necessity of the expense in relation to the child's best interests and the reasonableness of the expense in relation to the means of the spouses and those of the child and to the family's spending pattern prior to the separation.*[10]

The frequent use of passive, one of the most common methods of emphasizing the impersonal in a language, and the predominant use of the third person singular and plural represent another characteristics of legal English. Legal language tends to use a highly formal, impersonal style, always in the third person. Passive voice, though it may appear too formal and even unnecessary, has a major role in establishing the form and tone of legal written and spoken text. Passive voice is essentially used in order to underline the action, not the actor. The intent is to create the impression that law is impartial and objective in its

[7] Danet, B., 1985, p.285
[8] *Ibid.*
[9] Ahmad Abdelmoneim Youssef Masry Zidan, *A Linguistic Analysis of Some Problems of Arabic-English Translation of Legal Texts, with Special Reference to Contracts*, Cambridge Scholars Publishing, 2015, p.37
[10] Federal Child Support Guidelines, art.7 (1)

dealings: *If any term or provision of this Agreement shall be deemed prohibited by or invalid under any applicable law, such provision shall be invalidated without affecting the remaining provisions of this Agreement, the Original Agreement or the Loan Documents*.[11] The omission of the first person singular is motivated by the efforts of achieving maximum objectivity: *Where a member of the Board ceases to be a member of the Board for any reason other than removal, the member may, despite anything in this Part, at the request of the Chairperson, carry out and complete any duties or responsibilities that the member would otherwise have had if the member had not ceased to be a member, in connection with any matter that came before the Board while the member was still a member of the Board and in respect of which there was any proceeding in which the member participated as a member.*[12]

The tendency to resort to nominalization (noun phrases are used instead of verb phrases) is another distinctive trait of legal language. Nouns derived from verbs are often used instead of verbs: *to give consideration* instead of *to consider*, *to be in opposition* rather than *to oppose, provision* as an alternative to *provide* etc. The intention is to reduce the length of the sentence and to give it a sense of impartiality.

Using in "such", "said" and "the same" in legal language is quite different from using them in everyday context. The word 'the same' usually implies comparison to a similar object or person, but in legal use it refers to sameness of reference; "such" and "said" mean "this", "that", "the particular" or "one that is under consideration".

Language is central to human affairs, but it is of vital importance for the purposes of the law.[13] Law cannot exist without language.[14] Legal language includes many different legal discourses and, although based on ordinary language, it has its specific lexical, syntactical and phonological features which arise difficulties in understanding it by the layout people. Language changes continually, but legal language is conservative, tending to resist change as it must be very precise, clear. It is not a language meant to be used every day. Legal language can be regarded as a variety of English, which serves highly specific purposes. It is a language having a very important function in determining social behaviour and bringing justice to all people in an objective and impartial way.

BIBLIOGRAPHY

Ahmad Abdelmoneim Youssef Masry Zidan, 2015, *A Linguistic Analysis of Some Problems of Arabic-English Translation of Legal Texts, with Special Reference to Contracts*, Cambridge Scholars Publishing

Brown, Gillian, Yule, George, 1983, *Discourse Analysis*, Cambridge University Press

Danet, B., 1985, *Legal Discourse* in *Handbook of Discourse Analysis, Vol.1, Disciplines of Discourse, ed. by T. A. van Dijk,* Academic Press

Goodrich, Peter, 1987, *Legal Discourse*, Macmillan

Heikki, Mattila E.S., 2006, *Comparative Legal Linguistics*, Ashgate Publishing House

Herrick, James A., 2000, *The History and Theory of Rhetoric: An Introduction, 2nd Edition*, Allyn & Bacon

Robert-Alain de Beaugrande, Ulrich Dressler, Wolfgang, 1986, *Introduction to Text Linguistics*, Longman

[11] https://www.lawinsider.com/clause/severability

[12] Canada Labour Code (R.S.C., 1985, c. L-2), art.12 (2)

[13] Trosborg, Anna, *Rhetorical Strategies in Legal Language: Discourse Analysis of Statutes and Contracts*, Gunter Narr Verlag Tubingen, 1997, p. 19.

[14] Danet, B., 1985, p.273

Schiffrin, Deborah, Tannen, Deborah, Hamilton, Heidi, 2001, *The Handbook of Discourse Analysis*, Blackwell
Tiersma, Peter M., Legal Language, 1999, University of Chicago Press
Trosborg, Anna, 1997, *Rhetorical Strategies in Legal Language: Discourse Analysis of Statutes and Contracts*, Gunter Narr Verlag Tubingen

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

ROMANIANS AND ROMANITY

Rareș Sorin Șopterean

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract:The historical consciousness arises from the attempt to build the identity of a nation, a nation by reference to other peoples, to other nations.
The first representative of the 17th-century Romanian humanism, a prominent boyar, holding high rank and occupying an important position in the country's political life, acquainted with several languages and enlivened by love for the past of his generation, is Grigore Ureche (approx. 1590-1647). The Great Wharf is the creator of Romanian national historiography, truly distinct from the one in Slavonic clothing, but also from the analytical, purely evenimentional and contemporary history scribes of the first chronicle written in Romanian under Mihai Viteazul.
The great scribe Miron Costin (1633 - 1691), a scholar and political man, an illustrious representative of Romanian humanism from the golden age of the national medieval culture, continued to write the Chronicle of Grigore Ureche. Among the chroniclers of the 17th century and the beginning of the eighteenth century, Miron Costin paid special attention to the origins of the people.
The dominant figure of the Montenegrin historiography of the golden age is that of Constantin Cantacuzino, a complex personality, a politician and a diplomat; he resembles in several ways Miron Costin: social position, political role, humanistic training.
The last and most prominent representative of the Romanian humanism of the golden age of the national medieval culture is Dimitrie Cantemir, the type of Romanian scholar we meet in this period alike in Moldova and Wallachia.
Dimitrie Cantemir's historiographical work, with its preoccupations with the ancient past and the origins of the Romanians, is not isolated in the great and extensive production of chronicles that mark the golden age of the Romanian medieval culture.
From his vast work, two are basic, in which Cantemir also deals with the problem of the descendancy of the people written during his stay in Russia. These two papers are: Descriptio antiqui et hodierni status Moldaviae (Description of the state of today's and today's Moldavia), completed in 1716 and the Chronicle of the Roman-Moldovan-Vlachs period (1719 - 1720), the Hronic being written in a first form , concise, in Latin, in 1717, under the title Historia Moldo - Vlahica.

Keywords:romance, romanity, nation, origins, historiography, literary works.

Veacul al XVII-lea marchează în istoria culturii medievale românești emanciparea ei definitivă din veșmântul slavon și desprinderea ei hotărâtă din tiparele bizantine[1].

O deosebire calitativă în evoluția ideii de romanitate în însuși mediul românesc și, strâns legată de aceasta, a conștiinței colective despre unitatea neamului, o constatăm – în comparație cu veacul trecut – în domeniul tiparului românesc[2]. O primă afirmare puternică a conștiinței naționale românești, a originii și unității neamului o prilejuiseră cărțile lui Coresi. Continuând linia ascendentă a semnificațiilor expresiilor de *român – românesc*, sesizată încă în tipăriturile coresiene, cărțile românești ieșite de sub teascurile tiparnițelor moldovene, muntene sau ardelene (înființate cam în același timp) îmbogățesc cantitativ și calitativ

[1] Adolf Armbruster, *Romanitatea românilor, Istoria unei idei*, Editura Enciclopedică, București, 1993, p. 202.
[2] *Ibidem*, p. 203.

expresiile cheie (limba, neam, semința, patria românească) care atestă existența unei puternice conștiințe etnice a neamului[3].

Primul reprezentant de seamă al umanismului român din veacul al XVII-lea, boier de vază, deținând înalte dregătorii și ocupând o importantă poziție în viața politică a țării, cunoscător al mai multor limbi și însuflețit de dragoste pentru trecutul neamului său este Grigore Ureche (cca 1590 – 1647). Marele vornic este creatorul istoriografiei românești cu adevărat naționale, fundamental deosebită de cea în haină slavonă, dar și de însemnările analistice, pur evenimențiale și de istorie contemporană ale primei cronici scrise în limba română sub Mihai Viteazul.

În primul capitol după *Preadosloviia*, intitulat *Pentru limba noastră moldovenească*, Grigore Ureche afirmă: „Așijderea și limba noastră din multe limbi ieste adunată și ne ieste amestecat graiul nostru cu al vecinilor de prinprejur, măcară că de la Râm ne tragem, și cu ale lor cuvinte ni-s amestecate. Cum spune și la predosloviia leatopisețului celui moldovenescu de toate pre rîndu: ce fiindu țara mai de apoi ca la o slobozie, de prinprejur venindu și discălicîndu, din limbile lor sau amestecat a noastră: de la râmleani, ceale ce zicem latină, pîine, ei zic panis, carne, ei zic caro, găina, ei zicu galena, muieria, mulier, fămeia, femina, părinte, pater, al nostru, noster, și altile multe din limba latinească, că de ne-am socoti pre amăruntul, toate cuvintile le-am înțelege. Așijdelea și de la frînci, noi zicem cal, ei zic caval, de la greci straste, ei zic stafas, de la leași prag, ei zic prog, de la turci, m-am căsătorit, de la sîrbi, cracatiță și altile multe ca acestea din toate limbile, carile nu le putem să le însemnăm toate”[4]. Afirmarea și demonstrarea latinității limbii române de către Grigore Ureche au la bază serioasa sa educație din colegiile din Polonia, unde învățase limba latină[5].

Marele logofăt Miron Costin (1633 – 1691), cărturar și om politic, reprezentant ilustru al umanismului român din epoca de aur a culturii medievale naționale a continuat *Letopisețul* lui Grigore Ureche. Dintre cronicarii veacului al XVII-lea și începutul celui de al XVIII-lea, Miron Costin a acordat o atenție deosebită originilor neamului.

Prima mărturie asupra originilor românilor ne-o furnizează Miron Costin în câteva stihuri incluse în *Psaltirea* în versuri a lui Dosoftei:

„Neamului țărâi Moldovii de unde dăradză?
Din țara Italiei, tot omul să creadză.
Fliah întăi, apoi Traianu au adus pre acice
Pre strămoșii cestoru țări de neamu cu ferice.
Răsădit-au țarîloru hotarele toate.
Pre semne ce stau în veaci a să vedea poate.
Elu cu vița cestui neamu Țara Rumânească
Împlut-au, Ardealul totu și Moldovenească...”[6].

Miron Costin revine în versuri asupra romanității neamului în cea mai importantă operă istoriografică a sa: *Letopisețul Țării Moldovei*, cronică ce continuă pe cea a lui Grigore Ureche. *Preadoslovie adecă voroava cătră cititoriul*, se încheie cu următoarele *Stihuri de descălecatul țărâi*:

„Neamul țărâi Moldovei de unde să trăgănează?
Din țărâle Râmului tot omul să credză.
Traian întîiu, împăratul supuindu pre dahii

[3] *Ibidem.*
[4] Grigore Ureche, *Letopisețul Țării Moldovei*, Ediție P.P. Panaitescu, Editura de Stat pentru Artă si Literatură, București, 1958, pp. 65-66.
[5] *Ibidem*, p. 67.
[6] Adolf Armbruster, *op. cit*, p. 208

Dragoș apoi în moldoveani premenindu pre vlahi
Martor este Troianul, șanțul în țara noastră
Și Turnul Săverinul, munteani, în țara voastră"[7].

Pe când se afla în exil[8], Miron Costin în cele două scrieri, *Cronica țărilor Moldovei și Munteniei*,pe scurt *Cronica polonă* și *Istoria în versuri polone despre Moldova și Țara Românească*, pe scurt *Poema polonă* stăruie în mod deosebit asupra originilor neamului său.

Cele două scrieri polone ale lui Miron Costin sunt produsul unei reacții autohtone, românești, la o tendință a istoriografiei vremii care căuta să încetățenească definitiv o anumită concepție despre originile românilor[9]. Cronicarul moldovean a răspuns prin scrierile sale polone unei tendințe generale ale istoriografiei vremii, exprimând punctul de vedere cel mai autorizat în materia originii românilor, anume cel autohton, românesc, și combătând așadar cu vehemență și adesea cu ironia eruditului superior, toate teoriile greșite, dar acceptând totodată cele științifice, juste[10].

Concepția lui Miron Costin despre originia românilor, așa cum se reflectă în cele două scrieri polone, este următoarea: istoria românilor începe cu cea a dacilor antici, cuceriți și supuși de romanii lui Traian, care devine deci primul „descălecător" al românilor[11].

De neamul moldovenilor reprezintă în istoria literaturii române, ca și în cea a ideii romanității la români, primul tratat savant consacrat exclusiv analizei *originii neamului*. Se îmbină în această scriere prezentarea savantă și critică a literaturii culte umaniste despre originea romană a românilor cu înrâurirea decisivă și corectivă a conștiinței autohtone a romanității și unității neamului[12].

Gândurile exprimate de Miron Costin în *Predoslovie* sunt semnificative pentru întreaga operă consacrată originii neamului: „Începutul țărilor acestora și neamului moldovenescu și muntenescu și câți sunt și în țările ungurești cu acest nume, români și până astăzi, de unde sântu și de ce seminție, de când și cum au descălecat aceaste părți de pământu, a scrie, multă vreame la cumpănă au stătut sufletul nostru. Să înceapă osteneala aceasta, după atâta veaci de la discălecatul țărâlor cel dintăi de Traian, împăratul Râmului, cu câteva sute de ani peste mie trecute, să sparie gândul. A lăsa iarăș nescris, cu mare ocară înfundat neamul acesta de o seamă de scriitori, este inimii dureare. Biruit-au gândul să mă apucu de această trudă, să scoț lumii la vedeare felul neamului, din ce izvor și seminție șîntu lăcuitorii țărâi noastre, Moldovei și Țărâi Muntenești și românii din țările ungurești, cum s-au pomenit mai sus, că toți un neam și o dată discălecați sântu, de unde sântu veniți strămoșii loru pre aceste locuri, supt ce nume au fostu întăi la discălecatul lor și de cându s-au osebit și au luat numele cest de acum, moldovean și muntean, în ce parte de lume ieste Moldova, hotarăle ei păn unde au fostu întâi, ce limbă țin și păn acum, cine au lăcuit mai nainte de noi pe acestu pământu și supt ce nume, scot la știrea tuturoru, carii voru vrea să știe neamul țărilor acestora"[13].

În penultimul capitol, al VI-lea, din *De neamul moldovenilor*, Miron Costin dezvoltă argumentele originii romane a neamului: *De numerile neamului acestor țări și de port și de limba graiului, de unde au luat, așijderea și de tunsura, carei să află și acmu la prostime pe supt munte, lăcuitorii ce sântu și de leage creștinească, de unde au luat*[14].

[7] Miron Costin, *De neamul moldovenilor, din ce țară au ieșit strămoșii lor*, în Opere, ed. P.P. Panaitescu, București, 1958, p. 42.
[8] Adolf Armbruster, *op. cit.*,p. 208.
[9] *Ibidem*, p. 210.
[10] *Ibidem.*
[11] *Ibidem.*
[12] *Ibidem*, p.211
[13] Miron Costin, *De neamul moldovenilor, din ce țară au ieșit strămoșii lor,* în *Opere*, *op. cit.*, p. 241.
[14] Adolf Armbruster, *op. cit.*, p. 218.

Pentru întreaga activitate istoriografică a lui Miron Costin este remarcabilă încheierea scrierii *De neamul Moldovenilor*, încheiere ce conține atât recunoașterea, propriilor limite dar și reprosul adresat predecesorilor săi, învinuiți de a nu fi avut preocupări asemănătoare: „Și aceste câte s-au putut afla de la descălecatul cel dintâiu pe largu s-au scris; mai multe ce lipsăscu să nu fie de mirare, câte veacuri de oameni s-au petrecut. Pentru aceia, ce nu s-au putut plini, crede, iubite cetitorule, uitându-te la atâta vacu, că nu s-au pomenit păn la acesta anu nimic de descălecatul țărilor acestora”[15].

Opera istoriografică a lui Miron Costin cu preocupările sale pentru trecutul antic și obârșia românilor nu stă izolată în marea și ampla producție literară ce marchează epoca de aur a culturii medievale românești. Gândirea românească a acestei vremi a dat încă un titan moldovean (dar și european) al prezentării romanității române: Dimitrie Cantemir. Între Miron Costin și principele Moldovei se află, în ceea ce privește Moldova, opera lui Nicolae Costin, fiul logofătului – cronicar și care, în ciuda făgăduielii din *Predoslovie*, include aidoma cele spuse de tatăl său cu privire la originile neamului; nou e doar locul și geneza românilor în viziunea sa biblică asupra popoarelor lumii[16].

În Țara Românească grație celor două domnii, remarcabile din toate punctele de vedere, ale lui Șerban Cantacuzino (1678 – 1688) și Constantin Brâncoveanu (1688 – 1714) s-a realizat acel climat generator ale unei categorii estetice în cea mai generală și complexă accepțiune: „stilul brâncovenesc”, afirmat în toate sectoarele vieții cultural – spirituale, marcând o zonă culturală ce depășește granițele geografice ale Țării Românești și cele cronologice ale celor două domnii[17]. Această categorie estetică își pune amprenta și pe producția scrisă din care răzbate o puternică conștiință și mândrie de neam: *Liturghia* din 1680 și *Biblia* din 1688[18] - două realizări bucureștene.

Figura dominantă a istoriografiei muntene din epoca de aur este cea a stolnicului Constantin Cantacuzino, personalitate complexă, om politic și diplomat; el se aseamănă în mai multe privințe cu Miron Costin: poziția socială, rolul politic, pregătirea umanistă. Paralelele se pot trage și în privința concepției lor despre originea românilor: romanitatea neamului se afirmă de pe fondul autohton al conștiinței colective despre originea comună romană a tuturor românilor; argumentarea științifică e preluată critic din lectura umaniștilor și din convorbiri cu călători occidentali; ambii erudiți simt necesitatea de a combate teoriile defăimătoare la adresa românilor[19].

Cantacuzino și-a redactat *Istoria Țării Românești* în aceeași vreme cu scrierea lucrării lui Miron Costin, *De neamul moldovenilor*. Ca și Miron Costin, stolnicul își începe *Istoria* cu câteva considerații privind greutatea scrierii trecutului național; o aspră critică este îndreptată împotriva ignoranței contemporanilor: „nu numai de râsul altora și de ocară sântem, ci și orbi, muți, surzi sântem de lucrurile și faptele celor mai de mult ce într-acest pământ s-au întâmplat și s-au făcut, cari de nevoie încă le era și ne iaste a le ști pentru ca să putem și traiul vieții noastre a tocmii”[20].Ca și Miron Costin, cronicarul muntean simte îndatorirea față de propriul neam de a răspunde în numele acestuia defăimărilor unor istorici străini[21].

[15] *Ibidem*, p. 219.
[16] *Ibidem*, p. 220.
[17] *Ibidem.*
[18] *Ibidem.*
[19] *Ibidem*, p. 221.
[20] *Istoria Țării Românești,* în *Cronicari munteni*, Ediție ingrijită de M. Gregorian, Editura pentru literatură,vol. I, București, 1961, p.5.
[21] Adolf Armbruster, *op. cit.*,p. 222.

Ultimul și cel mai de seamă reprezentant al umanismului român din epoca de aur a culturii medievale naționale este Dimitrie Cantemir, tipul cărturarului român pe care îl întâlnim în această epocă deopotrivă în Moldova și Țara Românească: boier de vază, deținând înalte dregătorii și ocupând o importantă poziție în viața politică a țării, dotat cu o instrucție solidă dobândită la unul din focarele culturii europene, cunoscător al mai multor limbi și însuflețit de dragoste pentru trecutul neamului său[22].

Opera istoriografică a lui Dimitrie Cantemir, cu preocupările sale pentru trecutul antic și obârșia românilor nu stă izolată în marea și ampla producție de cronici ce marchează epoca de aur a culturii medievale românești. Ea este inaugurată în Moldova de Grigore Ureche, iar în Țara Românească de stolnicul Constantin Cantacuzino. Premergătorul nemijlocit a lui Dimitrie Cantemir este însă Miron Costin, în a cărui operă descoperim realizarea primei sinteze naționale a elementelor conștiinței romanității la români: *cel autohton*, al tradiției orale, constând în amintirea Romei și în conștiința populară a descendenței din romanii Daciei traiane, și cel *cărturăresc*, de proveniență externă, - dar condiționat și generat de cel autohton – constând în „documentarea" istoriografică a trecutului roman și în latinitatea limbii române[23].

Gândirea românească a acestei vremi a dat încă un titan moldovean, dar și european, al prezentării romanității românilor: Dimitrie Cantemir. Principele moldovean este tipul umanistului medieval național, exponent al clasei dominante, reprezentant fidel al unei puternice și bine conturate orientări politice, erudit de seamă, cu o pregătire științifică de nivel european, istoric în primul rând.

Din vasta sa operă, două sunt de bază, în care Cantemir tratează și problema descendenței neamului, scrise în timpul șederii sale în Rusia. Aceste două lucrări sunt: *Descriptio antiqui et hodierni status Moldaviae(Descrierea stării de o dinioară și de astăzi a Moldovei)*, terminată în 1716 și *Hronicul vechimei a romano – moldo – vlahilor* (1719 – 1720), *Hronicul* fiind redactat într-o primă formă, concisă, în limba latină, în anul 1717, sub titlul *Historia Moldo – Vlahica.*

Descriptio Moldaviae este o primă prezentare sintetică românească a Moldovei din punct de vedere geografic, istoric, politic, instituțional, social, administrativ, etnografic, religios și cultural. În această lucrare, Dimitrie Cantemir atinge doar în treacăt, dar esențial, romanitatea românilor; în plin proces de redactare a *Descrierii Moldovei*, el lucra deja la *Hronic*, destinat exclusiv acestei probleme. Această lucrare afirmă, așadar, concis pietrele unghiulare ale romanității: colonizarea romană, descendența românilor din romanii Daciei, deci continuitatea și unitatea neamului, latinitatea limbii române, romanitatea unor instituții juridice[24].

La elaborarea *Descrierii*, mai ales în ceea ce privește aspectele și unele detalii istorice, Dimitrie Cantemir recurge la numeroase surse interne cronicărești și documentare, desemnate de autor prin noțiunea de „diplomele vechilor Principi" și cele „ale vechilor spițe"[25].

Dimitrie Cantemir dedică un capitol aparte problemei „obârșiei limbii moldovenești". Autorul arată că în această chestiune se disting două păreri diferite. Conform unor istorici, care pornesc de la asemănarea dintre limba italiană și cea „moldovenească", aceasta din urmă este derivată din dialectul italian. Conform celei de-a doua – „limba moldovenilor" își are originea în vechea limbă latină, pe care o vorbeau „coloniile romane [...] strămutate în

[22] *300 de ani de la nașterea lui Dimitrie Cantemir,* Editura Academiei RSR, București, 1974, p. 78.
[23] *Ibidem.*
[24] *Ibidem*, p. 79.
[25] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Editura Academiei RSR, București, 1973, p. 273.

Dacia"[26]. Cei care afirmă că limba latină a fost mama bună și adevărată a celei moldovenești se bazează îndeosebi pe aceste temeiuri: în primul rând, zic ei, coloniile romane au fost aduse în Dacia cu mult mai înainte ca limba romană să se fi alterat în Italia din pricina năvălirilor goților și vandalilor; nici unul dintre istorici, apoi nu pomenește undeva că ele în timpul domniei barbarilor s-ar fi întors din nou în Lațiu și deci locuitorii Daciei nu și-au putut altera limba lor printr-o limbă care nu există încă[27].

Moldovenii nu s-au numit niciodată italieni, nume care în vremile următoare a început să se întindă asupra altor romani din locuri mai îndepărtate, ci totdeauna au păstrat numirea de romani, care în acea vreme când capitala lumii întregi era la Roma era comun tuturor locuitorilor Italiei.

Comparând cele două limbi prin exemplificări concrete, autorul constată că „limba moldovenească" este mai aproape de limba romanilor, adică de limba latină, decât cea italiană.

Cantemir susține că în urma unei anumite evoluții istorice „ca și aproape toate celelalte limbi, la fel și cea moldovenească îngăduie diferite graiuri. Vorbirea cea mai curată își are vlaga în mijlocul Moldovei, primprejurul Iașilor", ca urmare a prezenței curții domnești[28], idee din care se întrevede lesne patriotismul de moldovean al lui Dimitrie Cantemir.

Pornind de la faptul că mai multe secole la rând moldovenii foloseau scrisul și limba slavonă, principele Cantemir încearcă să stabilească în care circumstanțe istorice s-a produs în Moldova trecerea de la literele și scrisul latin la cel slavon. Moldovenii, fiind un popor latin, în mod firesc au folosit mult timp literele și scrisul latin și schimbarea s-a produs, precum întrevedea pe atunci, de altfel în mod eronat, Dimitrie Cantemir, pe timpul lui Alexandru cel Bun, când la „Conciliul de la Florența" la care „Mitropolitul Moldovei [...]trecuse în tabăra latinilor"[29], semnând actul de unire a celor două biserici romano – catolică și ortodoxă [...]„spre a stârpi din biserica moldovenească" influențele „latinești", l-a convins pe voievodul țării „să deie poruncă ca nu numai oamenii cu alte păreri despre celesfinte, ci și literele latine să fie surghiunite din Principatul său" și în locul lor „să le pună în loc pe cele slavonești"[30] .Această schimbare Dimitrie Cantemir o găsește „nelalocul ei", căci prin intermediul limbii slavone tinerii moldoveni puteau să studieze doar cărțile religioase și acestă stare de lucruri a dus la „barbaria" de care „este acum stăpână în Moldova"[31]. Autorul *Descrierii* consideră că în Moldova situația a început să se schimbe spre mai bine din domnia lui Vasile Lupu (1634 – 1653), care a întemeiat „o școală grecească" și a „pus la cale o tipografie grecească și moldovenească"[32].

Dimitrie Cantemir face o observație importantă cu privire la afirmația că în graiul moldovenesc se întâlnesc și alte cuvinte împrumutate „din graiul turcilor, grecilor și leșilor", argumentul fiind că acest fenomen lingvistic s-a produs în urma dezvoltării comerțului între Moldova și țările respective „după ce au început să facă negoț cu aceste neamuri".

Descrierea Moldovei,prin accentuarea originii romane a poporului și a limbii romane, continuă și dezvoltă ideile cronicarilor noștri. Dimitrie Cantemir nu trăiește cu sentimentul că

[26]Andrei Eșanu, Valentina Eșanu, „Dimitrie Cantemir - istoric", în Andrei Eșanu (coord.), *Dinastia Cantemireștilor* (secolele XVII – XVIII), Editura Știința, Chișinău, 2008, p. 283.
[27] Dimitrie Cantemir, *op. cit.*,p. 363.
[28] Andrei Eșanu, Valentina Eșanu, „Dimitrie Cantemir - istoric", în Andrei Eșanu (coord.), *op. cit.*, p. 284.
[29]*Ibidem.*
[30]*Ibidem.*
[31]*Ibidem.*
[32]*Ibidem*, p. 285.

strămoșii noștri – romanii – sunt cuceritorii lumii, ci (într-o viziune originală) încearcă sentimentul măreției că strămoșii noștri sunt creatori de civilizație.

Hronicul a vechimii romano – moldo – vlahilor este ultima scriere a lui Dimitrie Cantemir (1717), scrisă în latină și tradusă apoi în română. Este o lucrare de sinteză și prezintă concepția lui Cantemir asupra formării poporului român și a limbii române. Va demonstra pe întreg cuprinsul cărții, vechimea și continuitatea neamului românesc, mult mai vechi decât alte neamuri și originea „nobilă" a poporului romano – moldo – vlah. Cantemir inaugurează prestigiosul efort al istoriografiei române de a determina și fixa „locul românilor în istoria universală".

Titlul complet al lucrării este: „Hronicul vechimei a romano – moldo – vlahilor, întîi pre limba lătinească izvodit, iară amu pre limba românească scos".

În „Precuvîntarea către cititoriu"[33], Cantemir arată că i-a fost în gând să scoată acest Hronic în două tomuri. „Deci tomul dintăi, să se numească Hronicul a vechimii – Romano – Moldovlachii. Carile începînd de la descălecatul Dachii cu Romani, adecă de la Traian Marele înpărat [. . .] și până la înturnare lui Dragoș Vodă în țara Moldovii și lui Radul Vodă Negrul în țara Munteniască, care s-au tâmplat, pre anul 1274"[34]. Iar *tomul al doilea* urma să cuprindă istoria poporului român „de la întoarcerea pomeniților domni pe la locurile lor din bejeniile Ardealului până în vremurile noastre". „*al doile tom iaste să înceapă de când curățindu-să locurile aceste de Tătari, și de toate năpăzile altor varvari, și precum zisăm, pomeniții Domni întorcându-să pre la locurile lor din bejeniile Ardialului, cu deosăbite tituluri a Domnilor de Moldova, și a Domnilor Munteneşti, a să vesti au început*"[35].

Partea *Hronicului* în care Cantemir trece la povestirea istoriei poporului său, pe care o începe de la cucerirea Daciei de către romani și o aduce până la anul 1274, este cuprinsă în zece cărți.

Dimitrie Cantemir exprimă un punct de vedere înaintat, față de predecesorii săi: Miron Costin și Nicolae Costin, apropiindu-se din punctul de vedere științific al istoricilor de azi. Astfel pe când Miron Costin și Nicolae Costin credeau că populațiile romanice din Dacia s-au retras spre munți, fugind din calea popoarelor migratoare și au lăsat pustii locurile ocupate mai dinainte, Cantemir susține continuitatea elementului romanic în Dacia în toate părțile Daciei, chiar în timpul năvălirii „barbarilor"[36].

„Precum au început romanii, din descălecătura lor, de la Traian împărat, prin toată Dachiia, așa au și ținut. Și măcar că pe vremea năpăzilor vărvărești (năvălirii barbarilor) mult s-au clădit și s-au zduncinat; *însă de pe hotarele Dachii de tot afară n-au ieșit*, ce, numai de la câmp spre munți, adecă despre Dunăre și despre Prut spre părțile Ardealului să trage! Iară, după ce trece fortuna acelor prăzi vărvărești, iarăși la locurile sale ieșiia și cu toții supt o stăpânire fiind, toate locurile și cetățile unde acmu Ardealul, Moldova și Muntenia iaste, ține"[37]. Dimitrie Cantemir își întărește opinia sa cu mărturia și a unui istoric străin, Anton Bonfin, cronicar ungur, care spune următoarele: „Românii, care din romani sunt născuți, care, limba lor și astăzi mărturisește, măcar că între multe și deosebite neamuri au stătut; *însă cineva despre locurile lor să-i dezrădăcineze n-au putut.* Lăcuit-au pe olatul cest de ceasta

[33]*Operele principelui Dimitrie Cantemir* publicate de Academia Română. Tomul VIII. *Hronicul vechimei a romano – moldo – vlahilor*, publicat de pre originalul autorului de Gr. G. Tocilescu, membru al Acad. Române, București, 1901, p. 50.
[34]*Ibidem.*
[35] I. D. Lăudat, *op. cit.*,p. 185
[36]*Ibidem.*
[37]*Operele principelui Dimitrie Cantemir* publicate de Academia Română. Tomul VIII. *Hronicul vechimei a romano – moldo – vlahilor*, *op. cit.*,p. 463.

parte de Dunăre, unde au fost lăcuind odinioară dachii și gheții. Din polcurile și coloniile pre carile Traian și alți împărați a romanilor îi au adus în Dachiia, Valahii aceștia să trag"[38]. Dimitrie Cantemir susținea *continuitatea* elementului romanic pe tot pământul Daciei și *conviețuirea* și colaborarea economică dintre băștinași și „barbarii" care veneau și treceau peste ei.

Subliniind de mai multe ori *unitatea etnică* a românilor, s-a referit tot de atâtea ori la *teritoriul locuit de ei*, căruia i-a spus de fiecare dată Dacia[39]: „*Dachiia* noastră au fost de Traian marile cu boiari cetățeni și slujitori romani descălecată și lăcuită, care nu s-a deslipit niciodată de aceste pământuri"[40].

Hronicul este o operă cu caracter științific prin subiectul propus, dar prin demonstrațiile din el, totuși, de multe ori apar în paginile cărții și procedee de compoziție specifice scriitorului.

Deși a stat departe de țară 22 de ani, Cantemir nu s-a înstrăinat de „graiul moldovenesc". Astfel în *Hronic* el ajunge să aibă fraza cea mai clară, iar în privința cuvintelor să aibă cele mai puține elemente lexicale străine[41]. Un exemplu în acest sens: „Măcar că Dachia, împreună cu alalte mai sus pomenite țări, cu încungiurarea hotarălor decît alalte părți cu multul mai îngustă și mai strîmptă era, însă cu bunătatea ceriului, cu temperamentul aerului, cu curgerea apelor, cu ploada pământului, cu frumusețea cîmpiilor, cu desimea pădurilor, cu mulțimea cetăților, cu slava cetățenilor, cu *cinsteșia* noroadelor, cu virtutea și vitejia slujitorilor și cu mulțimea a altor lăcuitori, decît alalte părți nu numai nu mai gios, ce încă cu multul a le covîrși poate"[42]. Se face aici o bogată descriere în care elementele de ordin geografic se unesc cu cele etnografice și pitorești, politice, economice, pentru a ne reda imaginea țării dacilor. Limba acestei fraze nu necesită nici un efort de înțelegere în privința topicei și a înțelesului cuvintelor[43]. Un exemplu de pasaj în care dragostea de țară și de poporul din rândurile căruia a plecat îl determină să se exprime într-o limbă de o claritate deosebită. „Însă acestea toate fiind de noi în limba lătinească scrise și alcătuite, socotit-am că, cu strîmbătate, încă și cu păcat va fi de lucrurile noastre, de aciia înainte, mai mult streinii decît ai noștri să știe. De care lucru acmu de iznoavă ostenință luînd, din limba lătinească iarăși pre cea a noastră românească le prefacem. Slujească-se dară cu ostenințele noastre neamul moldovenesc și, ca într-o oglindă curată, chipul și statul, bătrîneațele și cinstea neamului său privindu-și, îl sfătuiesc ca nu în trudele și sîngele moșilor strămoșilor săi să se mîndrească; ce în ce au scăzut din calea vredniciei limpede înțelegînd, urma și bărbăția lor rîvnind, lipsele să-și plinească și să-și aducă amente că, precum odată, așa acmu tot aciia bărbați sînt carii cu multul mai cu fericire au ținut *cinsteași* a muri, decît cu chip de cinstea și de bărbăția lor nevrednic de a trăi"[44].

Pentru a sugera greutatea demonstrării originei romane a poporului nostru, el exprimă aceasta printr-o comparație sugestivă: „Precum nici un trandafir fără ghimpi și nici un lucru

[38]*Ibidem*, p. 464.
[39] Cf. I. D. Lăudat, *op. cit.*,p. 187.
[40]*Operele principelui Dimitrie Cantemir* publicate de Academia Română. Tomul VIII. *Hronicul vechimei a romano – moldo – vlahilor*, *op. cit.*,p. 181.
[41] I. D. Lăudat, *op. cit.*,p. 188.
[42]*Operele principelui Dimitrie Cantemir* publicate de Academia Română. Tomul VIII. *Hronicul vechimei a romano – moldo – vlahilor*,*op. cit.*,p. 62.
[43] I. D. Lăudat, *op. cit.*,p. 190.
[44]*Operele principelui Dimitrie Cantemir* publicate de Academia Română. Tomul VIII. *Hronicul vechimei a romano – moldo – vlahilor*,*op. cit.*,p. 180.

fără greutate și fără piedică să fie nu se poate, așa și istoria noastră pentru vechimea neamului românesc nu puține, nici ușoare împiedicări pînă acum s-au arătat[45].

Planul cărturarului era să cuprindă toată istoria românilor, de la origini până în vremea sa. Fostul domnitor moldovean urmărea să dea poporului de care se despărțise cu inima strânsă de durere o istorie sintetică, în care românii să fie priviți ca o unitate, de la origine până în vremea sa[46].

Românii sunt un popor romanic. Primul reprezentant de marcă a culturii umaniste în mediul românesc a fost cronicarul Grigore Ureche. Miron Costin a acordat la rândul lui, o deosebită atenție originii românilor. *De neamul moldovenilor* reprezintă în istoria literaturii române, ca și în cea a romanității românilor, primul tratat savant consacrat exclusiv analizei originii neamului.

Figura dominantă a istoriografiei muntene este stolnicul Constantin Cantacuzino. Ceea ce aduce nou stolnicul Cantacuzino în lucrarea sa *Istoria Țării Românești* este exprimarea cea mai clară și mai concisă a existenței conștiinței romanității la români.

Hronicul romano – moldo – vlahilor este lucrarea destinată exclusiv problemei romanității românilor. Dimitrie Cantemir față de cronicarii anteriori, inaugurează prestigiosul efort al istoriografiei române de a determina și fixa locul *românilor în istoria universală*.

Hronicul devine cartea de căpătâi a Școlii Ardelene, ideile sale sprijinind procesul de emancipare națională ce începe cu secolul al XVIII-lea, o influență deosebită având-o în geneza istoriografiei iluministe ardelene.

BIBLIOGRAPHY

300 de ani de la nașterea lui Dimitrie Cantemir, Editura Academiei RSR, București, 1974

Armbruster, Adolf, Romanitatea românilor, Istoria unei idei, Editura Enciclopedică, București, 1993

Cantemir,Dimitrie, Descrierea Moldovei, Editura Academiei RSR, București, 1973

Costin ,Miron, De neamul moldovenilor, din ce țară au ieșit strămoșii lor, în Opere, ed. P.P. Panaitescu, București, 1958

Eșanu,Andrei, Eșanu,Valentina, „Dimitrie Cantemir - istoric", în Andrei Eșanu (coord.), Dinastia Cantemireștilor (secolele XVII – XVIII), Editura Știința, Chișinău, 2008

Istoria Țării Românești, în Cronicari munteni, Ediție ingrijită de M. Gregorian, Editura pentru literatură,vol. I, București, 1961

Lăudat, I.D., Dimitrie Cantemir: viața și opera, Editura Junimea, Iasi, 1973

Operele principelui Dimitrie Cantemir publicate de Academia Română. Tomul VIII.

Hronicul vechimei a romano – moldo – vlahilor, publicat de pre originalul autorului de Gr. G. Tocilescu, membru al Acad. Române, București, 1901

Panaitescu, P. P., Dimitrie Cantemir: viața și opera, Editura Academiei RPR, București, 1958

Pușcariu, Sextil, Istoria literaturii române. Epoca veche, București, Ed.Eminescu, 1987

Ureche, Grigore, Letopisețul Țării Moldovei, Ediție P.P. Panaitescu, Editura de Stat pentru Artă si Literatură, București, 1958

Vaida, Petru, Dimitrie Cantemir și umanismul, București, Ed. Minerva, 1972.

[45] *Ibidem*, pp. 395-396.
[46] I. D. Lăudat, *op. cit.*,p. 195.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

L'ENSEMBLE DES NOUVELLES DE DUILIU ZAMFIRESCU

Roxana Florina Căprescu (Nicuț)
PhD Student, University of Pitești

Abstract:Duiliu Zamfirescu part de l'entrelacement du commentaire journalistique avec le reportage et de l'évocation avec le court récit et la nouvelle. Celui-ci évolue peu à peu du romantisme vers un réalisme de facture lyrique. On observe dans sa nouvelle la composition équilibrée et l'analyse profonde des états intérieurs des personnages et la mise en évidence des paysages aux notes lyriques. Il souligne la monotonie de la vie rurale et construit des caractères humains qui mènent des vies inutiles et dramatiques.

Keywords: évolution, existence, portrait, drame, observation.

Duiliu Zamfirescu (1858-1922) a debutat ca poet în 1877 când publică primele sale opere lirice în *Ghimpele* și *Resboiul* (1878). În 1880 începe colaborarea *la Ziarul ,, România liberă"* unde debutează ca nuvelist cu opera *,, O pagină din viața lui Johann Strauss*". Acolo împletește *comentariupublicistic cu reportajul și evocarea cu shița și nuvela*[1]. De asemenea, evoluează treptat de la romantismul începuturilor spre un realism de factură lirică și de rafinament artistic. În nuvelele sale se observă compoziția echilibrată, analiza profundă a sentimentelor personajelor și evidențierea peisajelor cu note lirice și a portretelor.

În nuvela ,, *Amintiri din vremuri*" (1879), scriitorul ,,*construieşte situaţii inedite, sentimentenobile şi tipuri umane din societatea bună a acelor vremuri"*[2]. Personjul principal, Maria Vetrea, este o femeie căsătorită care se îndrăgostește la nebunie de poetul Depărățeanu. Soțul acesteia, Tache Horea, este un bărbat fără prea multă cultură, dar care știe să se facă folositor oamenilor puternici pentru a se ridica pe scara ierarhică. Femeia îi este superioară soțului pentru că își respectă căsătoria și îndatoririle până la limita imposibilului. După o perioadă îndelungată, cei doi îndragostiți se reîntâlnesc , iar flacăra iubirii arde din nou. Eroina duce o luptă interioară deoarece dorește să fie o femeie corectă ce își respectă soțul, dar pasiunea nebunească o arde pe interior. Pleacă din țară pentru a uita această iubire interzisă, dar este urmată de poet și astfel femeia renunță să lupte contra propriilor dorințe. Se creează un contrast între amant, poetul, care dăruiește întreaga lume odată cu dragostea sa și soțul, persoana care o neglijează cel mai mult din motive materiale.

Duiliu Zamfirescu, un fin observator al caracterului uman, cu o remarcabilă intuiție, creează tipul artistului, *,, adică tot ce poate fi mai deosebit , mai plin de valori ideale dintre oameni"*[3], scoțându-l din categoria oamenilor reali. Devine astfel un simbol al iubirii nemărginite și este superior oricărui soț. Eroina nu poate fi acuzată de părăsirea soțului pentru un asemenea bărbat.

,, Intrarea în cenaclul ,, Junimii"marchează o etapă nouă în evoluția nuvelistului, ce se afirmăefectiv din momentul în care începe să publice în revista ,, Convorbiri literare"

[1]Săndulescu, 1969, p. 61.
[2]Nicolescu, 1980, p. 166.
[3]Nicolescu, 1980, p. 168.

(1884)"[4]. Scriitorul începe să descrie existențe monotone și dramatice și să scrie despre „ *targurileunde se moare*"[5], prefigurând *Apa Morților* și *Pană Trăsnea*. Însă cea mai sugestivă nuvelă este *Conu Alecu Zăgănescu.* Aici eroul, un holtei bătrân și maniac, trăiește alături de sora sa nemăritată. Acesta este un boier sărăcit care practică Dreptul și care își pierde timpul timpul fără rost de la un tribunal la altul. În timpul liber joacă table cu un ofițer sau analizează articolele mondene împreună cu sora sa. Eroul este un bărbat pașnic, cu înfățișare uscățivă ce își trăiește viața într-un mod monoton. Totul se schimbă odată cu acuzația de înșelăciune a preotului din sat. Conu Alecu este acuzat că a profitat de naivitatea fetei care a născut de curând. Bărbatul nu respinge această situație și acceptă copilul. Hotărăște să păstreze copilul pentru a-l crește, dar visul i se curmă brusc când ofițerul își revendică partenitatea. Astfel eroul se întoarce la existența sa monotonă și inutilă.

În această operă, autorul evidențiază existența banală a omului punând accent pe tehnica potretului expresiv și a descrierilor cadrului.

În nuvela „*Locotenentul Sterie"* se urmărește drama de conștiință deoarece personajul dorește să plece pe front, dar fiind rugat de părinți, se răzgândește pentru că aceștia deja pierduseseră un fiu și nu voia să le provoace o nouă durere. Mergând la cafenea, este jignit de unul dintre bărbați fiind acuzat de lașitate. Sterie nu suportă această ofensă și se sinucide. Se observă buciumul care îi macină sufletul cauzat de lupta dintre iubire părintească și patriotism. Trăiește o profundă stare de apatie pentru că nu știe cum să înfrunte propria dramă și catalogarea nedreaptă de trădător a celorlalți localnici.

„Locotenentul Sterie se impune în același timp ca o nuvelă de observație a orașului provincial, cu intrigile și aranjamentele, cu visurile de fericire ale fetelor sentimentale, cu cafeneaua care comentează alternând bârfa cu calomnia, o nuvelă de atmosferă ân care parastasul din biserica Sf. Ion, pentru cei căzuți la Grivița, conferă o notă de gravitate, dar și de însuflețire patriotică"[6].

Aceste două opere marchează destinele triste și banale ale celor doi bărbați care nu știu să își depășească temerile absurde. Se evidențiază profunda analiză psihologică a personajelor și dramele acestora. Conu Alecu nu reușește să își construiască o viață și devine tipul „*maniacului automatic"*[7], iar locotenetul Sterie trăiește o dramă a ratării deoarece nu poate decide ce îți dorește cu adevărat și își curmă viața pentru a scăpa definitiv de această tortură. Duiliu Zamfirescu construiește aici două personalități asemănătoare, doi introvertiți, care îți acceptă destinele provinciale și plate. *„ În felul însă cum înțelege observația, Duiliu Zamfirescu dovedește o doză de bun-simț"*[8].

Acesta este un anti-naturalist deoarece el nu urmărește realiatea existentă, încearcă să o explice. Vrea să imite natura morală, să dea iluzia realității prin constituirea caracterelor umane transpuse în diferite situații.

Consideră că *„ esența artei constă în imitarea naturii, în orice are armonic, în personalatatea artistului care conferă operei caracter moral și intelectual și în ridicarea fanteziei la potența idealurilor."*[9]

O altă narațiune în care predomină analiza psihologică este *Frica,* o nuvelă care are aceeași temă ca romanul *„ În război*". Aici acțiunea se petrece pe front, unde căpitanul Bogdan, cunoscut ca un mare și curajos soldat, face un pariu cu camarazii săi că va trece linia

[4]Săndulescu, 1969, p. 63.
[5]Ibidem, p. 64.
[6]Ibidem, p. 66.
[7]Ibidem, p 65.
[8]Călinescu, 1982, p. 536.
[9]Călinescu, 1982, p. 536.

frontului și va privi un cadavru al inamicului. În noaptea respectivă, pornește în misiunea sa secretă, dar odată cu înaintarea pe front, se panichează foarte tare. Ajunge totuși la cadavru, vrea să rupă un nasture al costumului și se sperie îngrozitor când aude un zgomot din gâtul soldatului mort. Nu realizează că sunetul era scos de o muscă aflată în gura decedatului și își imaginează o revoltare a acestuia. Se întoarce victorios, câștigând din nou respectul soldaților.

Scriitorul construiește un caracter uzual care nu analizează ridicolul situației în care este pus și este mândru de reușita sa. Uită foarte repede frământarea care îl cuprinsese odată cu depășirea liniei frontului. Din nou de pune accent pe portretul personajului principal, pe trăirile sale interioare. Zamfirescu prezintă tipuri umane, nu situații, oameni care își experimentează limitele sau pur și simplu își acceptă soarta tristă.

Al. Săndulescu considera că *„ nuvelistica lui Duiliu Zamfirescu reprezintă o punte de trecere spre roman”*[10]. Acesta tratează teme comune între nuvele si romane pentru a se pregăti spiritual pentru idealul de romancier. Parcă pregătește atmosfera și cadrul pentru adevărata sa capodoperă, romanele. O altă operă care tratează un subiect asemănător romanelor este nuvela *„ Subprefectul”* în care scriitorul constuiește un prematur Tănase Scatiu. Maxențian, un tânăr moșier, își torturează sadic țăranii, folosind metode barbare pentru a-și liniști frustările. Caută permanent idealul frumuseții feminine. Tînăra Dadiana îl umanizează la suprafață pe subprefect deoarece candoarea și iubirea sa nemărginită liniștesc sufletul zbuciumat al eroului, dar în esență Maxențian rămâne aceeași brută neîndurătoare. Peisajele descrise în cele două nuvele pregătesc cadrul natural al romanului *„ Viața la țară”*. Se observă lacul descris în nuanțe uimitoare și vânătoarea, obicei specific vieții rurale.

Alte două nuvele reprezentative pentru opera lui Duiliu Zamfirescu sunt *Furfanțo* și *Spre Coteşti.* Se remarcă maturitatea scriitorului care construiește compoziții bine structurate și tipologii umane bine individualizate. În prima operă se prezintă un tânăr italian nonconformist care se stabilește în țara noastră. Un om cu educație aleasă care alege să trăiască într o altă țară pentru a-și testa limitele.

Zamfirescu folosește un limbaj savuros format din replici italiene combinate cu cuvinte românești.

În cea de-a doua operă se reia tipul *„ maniacului automatic”*[11] regăsit și în opera *„ Conu Alecu Văgănescu”*. Conu Dumitrache Teodorescu este un bătrân celibatar căruia nu i-a plăcut niciodată să muncească sau să-și alcătuiască un loc nobil în societate. Își petrece timpul în compania nepotului său căruia i se pare că trăiește o mare aventură alături de acest om impresionant. Este fascinat de poveștile bătrânului cu hoți și comisari și de îndemânarea acestuia la vânătoare.

Nuvelistica lui Duiliu Zamfirescu nu este foarte variată deoarece personajele principale prezintă trăsături asemănătoare. Se evidențiază singuraticii, boemii, tineri sau bătrâni cu calități semnificative și în același timp figuri feminine delicate, capabile să iubească aceste caractere introvertite.

Ioan Adam considera că *„indivizii problematici populează epica scriitorului de la întîiele tatonări (violent romantice!) până la temperatele și aparent impersonalele Amintiri din cariera diplomatică.”*[12]

„ Inconsistenți, semiplasmatici din punct de vedere literar la începuturile carierei prozatorului, ei devin memorabili pe măsura maturizării acestuia”[13]

[10]Săndulescu, 1969, p. 67.
[11] Ibidem, 1969, p. 65.
[12]Adam , 1979, p. 41.
[13]Ibidem, 1979, p. 41.

Proza sa este realistă cu influențe romantice și subiectivă pentru că se observă prezența unor poeme în proză alcătuite prin fructoase descrieri ale cadrului și ale personajelor.

BIBLIOGRAPHY

Nicolescu, George, *Duiliu Zamfirescu,* Editura Eminescu, București, 1980.

Săndulescu, Alexandru, *Duiliu Zamfirescu,* Editura Tineretului, 1969.

Adam, Ioan, *Introducere în opera lui Duiliu Zamfirescu,* Editura Minerva, București, 1979.

Călinescu, George, *Istori literaturii române. De la origini pînă în prezent.,* Editura Minerva, București, 1982.

Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900, Editura Academiei R.S.R., București, 1979.

Săndulescu, Alexandru, *Pe urmele lui Duiliu Zamfirescu,* Editura Sport-Turism, București, 1989.

Petrașcu, Nicolae, *Duiliu Zamfirescu,* Editura Cultura Națională, 1929.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

IDENTITY AND RELIABLE/UNRELIABLE STATUS OF THE CHILD-NARRATOR

Silvia-Maria Mareşi (Hainăroşie)
PhD Student, University of Bucharest

Abstract:The paper addresses a number of problems resulting from the rise in contemporary literature of a homodiegetic infantile narrative presence, focusing on the perspective of reliable and unreliable narrator. Children are considered unreliable narrators, because of their lack of experience, visible, especially in the manner in which events are distorted, often with the aim to win the reader's sympathy. There are two distinct approaches to the reliability of the child narrator, one links the notion to the text and one joins the narrator's credibility with the interpretive process, done by the reader. In the first case, the narrator is unreliable when the child does not speak or act according to the rules of text and becomes credible when he/she complies with the rules of the implied author, defined as a representation, a projection of the empirical author, real, with a real-life biography. The other theory argue that the identification of the unreliable status is not dependent on text, but on reading and how the reader relates to the experiences of the child-narrator.

Keywords: child-narrator, identity, postmodernist,reliable, unreliable

Perioada contemporană se caracterizează printr-o creștere a numărului de cărți în care scriitori optează pentru varianta unei instanțe narative homodiegetice infantile, deși această voce narativă își face simțită prezența încă din secolul al XIX-lea, după cum observă și Marah Gubar: „The Victorian age was marked by a new interest in the child's perspective and voice....For their part, authors of children's fiction began routinely to employ child narrator"[1], pentru a obține o consistență mai mare în perioada secolelor următoare. Se dovedește, așadar, a fi o strategie narativă relativ recentă și care pune o serie de probleme, mai ales din perspectiva conceptului de narator creditabil și necreditabil, ținând cont și de afirmația Mariei Nikolajeva, care consideră din start că toți naratorii-copii sunt necreditabili tocmai din cauza lipsei de experiență, accentuând și ideea că adeseori denaturează evenimentele tocmai din dorința de câștiga simpatia cititorului:

> „ […] making his inexperience and naivete the primary narrative device. This character-narrator is by definition naive and unreliable since the child lacks knowledge, experience, stable views and opinions, the capacity for self-evaluation and self-reflection, and so on."[2]

Este un aspect de menționat și acela că odată cu secolul al XX-lea și continuând cu secolul al XXI-lea crește și numărul naratorilor necreditabili ca o consecință a accentului pus asupra subiectivității, asupra trăirilor, conflictelor interioare.

Conceptul de narator necreditabil a fost adus în discuție pentru prima dată de Wayne Booth în *Retorica romanului,* conform căruianaratorul este „creditabil atunci când vorbește sau acționează în concordanță cu standardele operei (adică cu standardele autorului implicat),

[1]Gubar, Marah, *Artful Dodgers: Reconceiving the golden age of children's literature,* Anglia: Oxford University Press, 2009, p. 39.
[2] Nikolajeva, Maria, *The rhetoric of character in children's literature,* London: The Scarecrow Press Inc., 2002, p. 5.

și necreditabil atunci când nu se comportă astfel."[3] Noțiunea de narator necreditabil este, astfel, strict dependentă de text și văzută ca o distanțare între gândurile, cuvintele și acțiunile naratorului și normele textului stabilite de autorul implicat, aspect care poate determina cititorul să privească în mod reținut spusele naratorului.

Așadar, conform lui Booth, punctul de pornire pentru a determina statutul necreditabil al naratorului este *autorul implicat*, *autorul abstract*, la Lintvelt, acesta reprezentând o proiecție a autorului empiric, real, cu existență biografică, un construct, o imagine pe care cititorul și-o face despre autor.

Potrivit lui Gerald Prince,în *Dictionary of Narratology*, naratorul necreditabil este privit într-o manieră similară: „a narrator whose norms and behaviour are not in accordance with the implied author's norms; a narrator whose values (tastes, judgements, moral sense) diverge from those of the implied author's; a narrator the reliability of whose account is undermined by varoius features of that account."[4]

În aceeași direcție merg și alți cercetători, raportându-se la autorul implicat pentru a defini noțiunea, apărând o serie de reacții de împotrivire din partea altor critici, de vreme ce este luat ca punct de reper un element atât de abstract, atât de vag definit, Booth însuși punând semnul egal, uneori, între narator și autor implicat.

În acest sens, Ansgar Nunning și Gaby Allrath atrag atenția asupra conceptului de autor implicat care nu este suficient de bine conturat, afectând o identificare corectă a acestuia și, implicit, a naratorului ce nu prezintă credibilitate. Intervenția acestora accentuează problematica naratorului necreditabil care este abordată constant prin studii mai noi în domeniul naratologiei, urmărindu-se, în general, două direcții distincte în ceea ce privește naratorul necreditabil: prima, favorabilă unei abordări retorice, care consideră că statutul necreditabil este strict legat de text, constând în relația dintre narator și autorul implicat, relație ce trebuie a fi decodificată de cititorul implicat, instanță narativă imaginară, înscrisă în text și căreia, conform lui Jouve, i se adresează „les effets de lecture programmés par le texte"[5], fiind orientarea cel mai intens reprezentată; a doua, constructivist-cognitivă, susținând că identificarea statutului necreditabil este produsul unui proces interpretativ făcut de cititorul real, așadar ca fiind dependent nu de structura discursivă a textului, ci de lectură.
În vreme ce prima direcție leagă noțiunea de credibilitate de text, fiind inerentă acestuia, ilustrând o relație prestabilită între două instanțe, narator și autorul implicat, a doua pune accent asupra rolului important pe care îl deține cititorul, acesta fiind cel care începe să dețină controlul prin actul lecturii, realizând o lectură subiectivă, personală a textului, aducând la contactul cu textul toate informațiile culturale, literare, sociale, istorice în posesia cărora se află.

Wayne Booth și Seymour Chatman, reprezentanți ai primei direcții care, în această ecuație complexă, mizează pe importanța autorului implicat: „The unreliable narrator is at virtual oddes with the implied author; otherwise his unreliability could not emerge"[6], identifică anumite elemente-sursă, ce pot orienta atenția către un narator necreditabil. Booth consideră problema moralității ca fiind principala sursă a divergenței dintre narator și normele autorului implicat, în vreme ce al doilea adaugă o altă serie de elemente-cauză, printre care „cupidity", „cretinism", „gullibility", „psychological and moral obtuseness", „perplexity and lack of information", „innocence" (iese în prim-plan *inocența*, o trăsătură

[3]Booth, Wayne, *Retorica romanului,* București, editura Univers, 1976, p. 204.
[4]Prince, Gerald, *Dictionary of narratology,* 1987, p. 101.
[5] Jouve, Vincent, *L'effet personage dans le roman,* Paris: Presses Universitaires de France, 2001, p. 21.
[6]Chatman, Seymour, *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film,* Ithaca and London: Cornell University Press, p.149

considerată definitorie pentru copii și care ar conduce către un statut inerent necreditabil al naratorului-copil, aspect subliniat chiar și de Nikolajeva), considerând, în același timp, că personalitatea naratorului constituie o miză minoră în comparație cu discursul lui: „our acceptance of their universe is aesthetic, not ethical"[7], mergând în acest fel pe o receptare estetică pentru a sublinia statutul necreditabil al unui narator. Este relevant că acesta integrează în categoria naratorilor necreditabili doar pe aceia care realizează o expunere distorsionată a faptelor în mod intenționat, nu și pe cei care narează într-o manieră onestă, sinceră, oferind, însă, o interpretare mai puțin coerentă a lor. Această distincție atrage de la sine, după cum observă și Gaby Allrath, o altă dificultate, întrucât intenționalitatea ar ține tocmai de puterea interpretativă a cititorului, care ar putea sau nu să dețină datele necesare pentru a vedea dacă demersul naratorului este unul care ține de voință sau de o putere mai mică de a stăpâni frâiele evenimentelor surprinse, mutând în acest fel punctul de interes asupra unei entități reale, complexe și într-o permanentă schimbare. Un alt impediment în desfășurarea coerentă a procesului de identificare a naratorului necreditabil este detectabil și la nivelul schemei narative pe care o realizează Chatman, în care se regăsesc pe un loc onorabil, pe lângă autorul real și cititorul real, autorul implicat și cititorul implicat, două instanțe atât de vagi și atît de puțin palpabile, dar a căror prezență este considerată obligatorie pentru direcția retorică, în vreme ce naratorul și naratarul sunt opționali. Din această schemă se remarcă un mare absent, personajul lipsind cu desăvârșire, observându-se un interes redus la zero față de această instanță, ceea ce poate constitui o problemă în recunoașterea unui narator necreditabil, de vreme ce prezența acestuia la nivelul textului ca personaj influențează în mod evident felul în care narează și este perceput.

Pe lângă indicii ce pot determina identificarea unui narator ca fiind necreditabil notați de Booth și de Chatman, sunt menționați și alții care pot conduce în aceeași direcție, printre care și titlurile, narațiunea realizată din mai multe perspective, neconcordanțe între discursul naratorului și fapte (Riggan)[8], cunoașterea limitată a naratorului, implicarea personală a acestuia, tabla de valori problematică (Rimmon-Kenan)[9],cele mai multe teorii rămânând în limitele stabilite de Booth, ajungând la ideea existenței unui pact între autorul implicat și cititorul implicat, unei comunicări secrete, ascunse, pe la spatele naratorului.

Stanzel și Fludernik, care consideră a fi necreditabilă orice formă de narațiune realizată la persoana I, încearcă să elimine din acest proces anumite categorii de texte literare, argumentând că în narațiunea la persoana a III-a distanța dintre normele autorului implicat și ale naratorului heterodiegetic sau extradiegetic este limitată, astfel încât nu pot apărea discrepanțe considerabile, iar acest aspect a determinat critica să meargă în direcția narațiunii homodiegetice. Însă, conform lor, naratorul homodiegetic devine necreditabil în lumina percepției și a cunoștințelor restrânse, fără nicio legătură cu trăsăturile individuale. În plus, un astfel de narator ar încerca în permanență să convingă cititorul de adevărul suprem al spuselor sale și, în această urmărire a propriului interes, nu face decât să denatureze. Apare și în acest caz aceeași problemă menționată anterior care are în centru cititorul, ce se află în situația de a deduce el însuși normele autorului implicat și care ar putea să constituie semnale în vederea identificării unui narator necreditabil, textul incluzând doar versiunea declarată a naratorului homodiegetic. Și Margolin mizează pe necesitatea unei narațiuni puternic personalizate,

[7]Chatman, Seymour, *Story and discourse,* p.149
[8]Allrath, Gaby, *(En)Gendering unreliable narration: A feminist-narratological theory and analysis of unreliability in contemporary women's novels,* Trier: WVT, Wissenscaftlicher Verlag Trier, 2005, p. 74.
[9]Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics,* London:Routledge, 2002, p.101-102.

excluzând textele cu expunere neutră, obiectivă și poziționând naratorii necreditabili doar în acele texte care includ „both signs of the narrated and signs of the narrator”[10].

Ca o sinteză a ideilor menționate mai sus, pentru direcția retorică, după cum menționează critica, necreditabil însumează mai multe aspecte:

- Dimensiunea textuală;
- Deficiențe de natură morală sau cognitivă ce sunt atribuite naratorului;
- Discrepanțe între normele, valorile naratorului și cele ale autorului implicat;
- Viziune distinctă a cititorului, adeseori în defavoarea textului respectiv, odată ce are certitudinea existenței unui narator necreditabil.

A doua direcție marchează, după cum s-a menționat anterior, mutarea accentului de la text la cititor, direcție ce este anticipată de această prezență obsedantă a lectorului în teoriile anterioare, acesta din urmă fiind cel care poate stratifica informațiile primite pentru a le compara cu valorile și credințele proprii, cu elemente din lumea reală, dar și cu alte tipare literare, urmând ca toate neconcordanțele să fie considerate un rezultat al perspectivei distorsionate a naratorului „the reader has at his disposal a wide variety of reconciling and integrating measures.”[11] Cititorul este, potrivit acestei direcții, cel care oferă un sens textului prin diversele concepții, informații, date pe care le aduce la întâlnirea cu textul, el este cel care deține controlul și se află în posesia strategiilor interpretative.

Tamar Yacobi inițiază această direcție încă din anul 1981, considerând că cititorul real este cel care ordonează, așază în context, interpretează, cel care desfășoară „organizing activity” așa cum precizează. Problema raportării la cititorul real, nu la cel implicat, presupune existența unei varietăți infinite de interpretări, același narator putând să fie necreditabil pentru un anumit cititor și într-un anumit context, dar creditabil pentru un altul. Astfel, se naște o ruptură în raport cu direcția retorică care considera ca fiind inerente textului, ca preexistând acele elemente care puteau susține existența unui narator necreditabil și pe care cititorul implicat era capabil să le identifice, în timp ce un cititor real poate să se încadreze în categoria cititorului implicat, dacă reușește să decodifice informațiile transmise de autorul implicat, sau să rămână unul naiv, incapabil să o facă. Deși Yacobi se raportează la cititorul real, sunt numeroși criticii din aceeași direcție, care au în vedere un cititor tip, aflat în posesia unor scheme, tipare, mentalități comune, realizând interpretarea narativului într-un context generic, neindividualizat, un cititor aflat în posesia acelorași mecanisme de interpretare. În ciuda dorinței sale de a se îndepărta cât mai mult de direcția inițiată de Booth, transformându-l pe cititorul real în centru de interes, ajunge într-un punct în care subliniază că textul narativ este un „communicative act” care este lipsit de sens, nu poate fi înțeles „without reference to the viewpoint of the transmitter”, ceea ce ne conduce la ideea importanței autorului implicat ce codifică și înscrie în text toate discrepanțele, toate rupturile ce vor fi ulterior identificate de cititor. Se dovedește, astfel, că cele două direcții pot coexista, fiind chiar necesară raportarea la autorul implicat ca sursă a actului comunicativ, de vreme ce raportarea la cititorul real ar implica prea multe variabile, dar și studii sincronice și diacronice.

Kathleen Wall, de asemenea, crede că naratorul este necreditabil ca urmare a acțiunii interpretative a cititorului, inițial, acesta fiind atras de o serie de elemente specifice discursului naratorului: „verbal tics, habitual ways of thinking, mind-style”[12], care odată ce sunt interconectate cu modelele culturale proprii epocii sale îl conduc pe această cale a

[10]Allrath, Gaby, *(En)Gendering unreliable narration: A feminist-narratological theory and analysis of unreliability in contemporary women's novels,* Trier: WVT, Wissenscaftlicher Verlag Trier, 2005, p. 76.
[11]Ibid, p.73
[12]Wall, Barbara, *The narrator's voice: The dilemma of children's fiction,* New York: Macmillan, 1991, p.14.

pierderii încrederii narator, adică în cel care deține, de regulă, o poziție privilegiată în text și față de care se caută, în general, mai puține motive de neîncredere,.

La rândul lui, Ansgar Nünning consideră acest proces de stabilire a statutului necreditabil al unui narator ca fiind unul pragmatic, reliefând o serie de indici specifici unui narator necreditabil: indici pragmatici, așa cum sunt adresările către un interlocutor sau un naratar; indici sintactici, ilustrați prin ezitări, interjecții, exclamații, repetiții, enunțuri ezitante și nefinalizate, adică tot ceea ce sugerează un narator puternic implicat emoțional; indici morfologici; indici lexicali; contradicții interne discursului naratorului, note discordante între acțiunile și cuvintele naratorului etc.

Prin urmare, pot fi subliniați doi pași ce trebuie parcurși:

- Identificarea tensiunilor conflictuale între datele pe care le oferă textul și cele extratextuale de către cititorul real;
- Actualizarea unor mecanisme de cunoaștere și de interpretare pentru a rezolva toate ambiguitățile și contradicțiile.

Urmărind cu atenție ideile susținute de teoreticieni ai ambilor direcții, pentru o abordare cât mai complexă a acestui proces, se poate merge cu ușurință în sensul unui echilibru între cele două prin implicarea atât a contextului cultural și istoric al producerii și al receptării operei, aspecte ce țin de implicarea codurilor deținute de cititor, cât și a dimensiunii textuale, prin autorul implicat, care conform lui Lintvelt (autor abstract) se distinge ca „sensul profund, semnificația de ansamblu a operei literare”[13]. Gaby Allrath susține aceeași înlănțuire a direcțiilor: „The concept of narratorial unreliability is based both on textual and contextual signals as well on readers interpretive strategies.”[14]

Există mai multe niveluri pentru a surprinde acest fenomen, James Phelan și Mary Patricia Martin disting între:

„ - unreliable reporting- along the axis of facts/events;
- unreliable evaluating- along the axis of ethics/evaluation
- unreliable reading- along the axis of knowledge/perception.”[15]

Gaby Allrath preia aceeași schemă, excluzând ultima axă pe care a integrat-o celei dintâi. De asemenea, menționează existența unor indici poziționați la nivelul narațiunii, al discursului și la nivel structural care au rolul de a îndruma cititorul către identificarea unui narator necreditabil, urmărind cele două axe, interconectând într-o manieră coerentă cele două direcții. Primul grup de semnale integrează elemente ce privesc personalitatea naratorului (evită contactul cu alți oameni, este singuratic și exclus din grup, evită contactul transferându-și afcțiunea asupra unor obiecte), dar și reacția celorlalte personaje la ceea ce spune sau face naratorul. Al doilea grup vizează conținutul discursului: lipsa distanței temporale dintre eul care narează și eul participant la evenimente, adresări frecvente către un naratar, situația personală a naratorului în momentul în care narează, naratorul face referiri concrete la propriul statut necreditabil, dar și comentarii care vizează capacitatea sa de rememorare, plângându-se de pierderi de memorie, naratorul își pune în discuție sănătatea mintală, neconcordanțe între spusele naratorului sau între acțiunile și evenimentele din lumea ficțională și perspectiva naratorului asupra lor. În aceeași categorie apar și caracteristicile formale: stilul, sintaxa, alegerea cuvintelor, metaforele utilizate. Al treilea grup include semnale de la nivel structural: titluri, prefețe, narațiuni cu naratori multipli.

[13]Lintvelt, Jaap, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă,* București: editura Univers, 1994, p. 28
[14]Allrath, Gaby, *(En)Gendering unreliable narration: A feminist-narratological theory and analysis of unreliability in contemporary women's novels,* Trier: WVT, Wissenscaftlicher Verlag Trier, 2005, p. 84.
[15]Ibid., 83.

În ciuda faptului că poate părea simplu să iei în considerare toate aceste criterii pentru identificarea unui narator necreditabil, lucrurile sunt mult mai complicate de vreme ce abaterea se urmărește în raport cu o normă care nu reprezintă altceva decât un construct social, cultural, istoric, politic, însă, într-adevăr, în romanele cu un narator homodiegetic copil, procesul este într-o oarecare măsură simplificat prin luarea în considerare a două aspecte:

- existența unui narator homodiegetic: „Only first-person narrators can be properly unreliable”[16] susține Fludernik;
- prezența unei voci infantile, o voce naivă prin excelență, Maria Nikolajeva, la rândul ei, accentuând ideea că un astfel de narator este incapabil de o viziune complexă asupra lumii, întrucât încă nu deține un volum de informații suficient și nici experiența necesară unei abordări creditabile.

Aceste aspecte pot fi surprinse cu exactitate într-un roman precum *Run rabbit run* al scriitoarei Barbara Mitchelhill, publicat în 2011, o scriere cu focalizare internă și cu surprindere a punctului de vedere al copilului, cu un narator autodiegetic, în care pot fi remarcate frecvent astfel de mărci ce pot orienta cititorul către identificarea unui narator necreditabil. Astfel, în romanul menționat, primii indici ai naratorului necreditabil sunt reprezentați chiar de adresările directe și frecvente către naratar: „You know how it is when you’ve got a secret and you can’t tell anybody? And you have to go to scool and pretend everything’s normal, even when you know it’s not? ”[17], în încercarea de a-l transforma într-un martor onest ce poate confirma evenimentele. În direcția aceleiași surprinderi a unei narațiuni necreditabile este limpede și încercarea acestora de a influența, asumându-și rolul privilegiat de narator ce poate orienta narațiunea în direcția dorită, aspect subliniat de utilizarea frecventă a pronumelui personal *eu,* în romanul lui Mitchelhill apărând doar pe prima pagină pronumele *I* de cinci ori. Totodată, personajul principal al romanului, Lizzie, își manifestă frecvent superioritatea față de fratele său mai mic, Freddie: „Of course, I knew we weren`t going on holiday. Who goes on holiday in January? But Freddie was only six. Hi didn`t know that”[18] pentru a-și susține statutul privilegiat în relația dintre cei doi, iar la nivelul discursului sunt observabile contradicții evidente, aceasta precizând inițial că fratele ei are șase ani, pentru ca ulterior să spună că are cinci: „I suppose a dog looks big when you`re only five”[19].

Este vizibil, încă de la primul contact cu textul, că, urmărind indicii textuali și punându-i în relație cu toate informațiile de care dispune cititorul, naratorul-copil este necreditabil, aspect întărit, după cum observă Nikolajeva, de abordarea acestei voci ce presupune schimbări la nivel narativ, vocea narativă a copilului implicând o coborâre pe scara ierarhică, o deplasare în jos pornind de la vocea autoritară, dominantă a adultului pentru a o atinge pe cea considerată ca fiind mai limitată, mai slabă a copilului. De asemenea, conform tipologiilor stabilite de Riggan (*the picaro, the madmen, the naif, the clown*) și de Toolan („Some narrators are liars, or consciously flatter themselves and are clearly intended to be seen as attempting to deceive […] may have the limited knowledge of a young narrator […]

[16]Allrath, Gaby, *(En)Gendering unreliable narration: A feminist-narratological theory and analysis of unreliability in contemporary women’s novels,* Trier: WVT, Wissenscaftlicher Verlag Trier, 2005, p. 79.
[17]Mitchelhill, Barbara, *Run rabbit run,* London: Andersen Press, 2011, p.1.
[18] Ibid., p. 13
[19]Ibid., p.28

or their personal involvement with events […] may often give rise to narratorial suppression, distortion...."[20]) copilul se regăsește cu ușurință în clasificările acestea.

Urmărind această analiză, devine limpede că universul ficțional este mediat și ordonat de o voce, de o perspectivă evident subiectivă care induce o anumită ordine, o logică narativă, chiar dacă uneori este sincopată, și care se dovedește a fi suficient de convingătoare și de puternică, deși îi aparține unui copil.

Libertatea limbajului, libertatea stilistică, structurală, semantică și de gândire îi apropie pe copii de realismul miraculos, îndepărtându-i, în același timp, de realismul mimetic, de ceea ce tind să vadă adulții, astfel justificându-se aplecarea către copilul-narator, dar întărind și poziția lor de naratori necreditabili.

BIBLIOGRAPHY

1. Allrath, Gaby, *(En)Gendering unreliable narration: A feminist-narratological theory and analysis of unreliability in contemporary women's novels,* Trier: WVT, Wissenscaftlicher Verlag Trier, 2005.
2. Booth, Wayne, *Retorica romanului,* București: editura Univers, 1976.
3. Chatman, Seymour, *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film,* Ithaca and London: Cornell University Press, 1980.
4. Currie, Gregory, *Narratives &narrators: A philosophy of stories,* New York: Oxford University Press, 2010.
5. Gubar, Marah, *Artful Dodgers: Reconceiving the golden age of children's literature,* Anglia: Oxford University Press, 2009.
6. Jouve, Vincent, *L'effet personage dans le roman,* Paris: Presses Universitaires de France, 2001.
7. Lintvelt, Jaap, *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă,* București: editura Univers, 1994.
8. Mitchelhill, Barbara, *Run rabbit run,* London: Andersen Press, 2011.
9. Nikolajeva, Maria, *The rhetoric of character in children's literature,* London: The Scarecrow Press Inc, 2002.
10. Olson, Greta, *Current trends in narratology,* Berlin, New York: Walter de Gruyter GmbH&Co, 2011.
11. Riggan, William, *Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns: The Unreliable First-Person Narrator*. Norman: U of Oklahoma P, 1981.
12. Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*. London: Routledge, 2002.
13. Wall, Barbara, *The narrator's voice: The dilemma of children's fiction,* New York: Macmillan, 1991.
14. Yacobi, Tamar, *Fictional Reliability as a Communicative Problem. Poetics Today*2.2, 113–126, 1983.

[20]Allrath, Gaby, *(En)Gendering unreliable narration: A feminist-narratological theory and analysis of unreliability in contemporary women's novels,* Trier: WVT, Wissenscaftlicher Verlag Trier, 2005, p. 72.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE POETICS OF SPACE IN MIHAIL SADOVEANU'S SHORT STORIES "VALEA FRUMOASEI"

Simona-Marilena Crăciun (Pogan)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract:Throughout this study, we aim to enter the universe of Sadoveanu's stories, seeking to deepen the meanings that space reveals to us in this particular context. Therefore, we will focus our attention upon the short story collection Valea Frumoasei (Valley of the Beauty) where the cynegetic processes take place against a background formed by a corner of chaste nature, a corner whose secrets can only be discovered by initiates who can obey the unwritten laws imposed by it.
The theoretical frame of the article will be based on ideas found in the specialized texts of writers such as Gaston Bachelard, Gilbert Durand or Jean-Jacques Wunenburger. All of these writers have approached the problematics of space, of its theory and poetics, and also that of the imaginary and the image. In the second part of the study, we will uncover the types of space present in Sadoveanu's works, alongside their symbolism and significance, thus revealing natural languorous or dangerous spaces (the waters associated with the feminine), spaces with a special meaning, such as the road, high spaces (as spaces for refuge, isolation), spaces of silence, of solitude. Furthermore, we will discuss several of the symbols and cultural archetypes analysed by Ivan Evseev and Jean Chevalier in their Dictionaries.
Recognizing nature as an Edenic space in Sadoveanu's instance, our intention is, therefore, to uncover the connotations of this space (poetics, meanings, symbols) and invoke its constituent elements.

Keywords: poetics, space, symbol, short stories, nature

Înglobând în exegeza noastră elementele constitutive ale povestirilor din culegerea *Valea Frumoasei*, vom lua în considerarea valențele naturii ca spațiu primordial. Desigur, natura și spațiul autohton reprezintă un laitmotiv în opera sadoveniană, deoarece, după cum Mircea Tomuș amintește, Sadoveanu „este un neîntrecut pictor al peisajului național"[1], iar „în opera lui sunt reprezentate aproape toate componentele tipice ale acestuia, în asemenea măsură încât se poate vorbi despre o adevărată geografie lirică intregrală a patriei, dar adevăratul sens al prezentării peisajului nu este descripția; literatura lui Sadoveanu nu este, în intenția ei intimă și esențială, un album de frumuseți naționale reprezentative, deși ușor și fără abuz s-ar putea alcătui un astfel de album din numeroasele sale posibile mostre pe care ea ni le oferă"[2]. Înclinațiile scriitorului spre registrele cinegetic și ihtiologic, iubirea față de natură, și nu numai, l-au determinat pe acesta să întreprindă itinerarii pe întreg teritoriul acestei țări, toate aceste fapte consemnându-le și rememorându-le, într-un mod original și inconfundabil, în scrieri de o valoare incontestabilă.

Acest aspect esențial al operei sadoveniene, natura cuprinsă în limitele cadrului autohton, a fost tratat și de Ion Bălu, care consideră că „natura patriei se conturează în universul sadovenian ca un element distinctiv esențial, ca o temă de neobișnuită rezonanță

[1]Mircea Tomuș, *Mihail Sadoveanu. Universul artistic şi concepţia fundamentală a operei*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 38.
[2]*Ibidem*, p. 38.

poetică”[3]. Astfel, din descrierile redate în *Valea Frumoasei*, se revendică un soi de lirism original, construit pe marginea imaginarului unor spații simbolice. Mai mult decât atât, „seducția naturii sadoveniene izvorăște din reactualizarea descrierii prin intermediul amintirii”[4], iar „spațiul memoriei este intenționat explorat, conștientizat și intelectualizat; prozatorul transformă descrierea artistică în suportul unei suave confesiuni, rememorate spontan sau recreate asociativ”[5]. Astfel, rememorarea constituie pentru scriitor un prilej de transpunere pe hârtie a unor peisaje desprinse dintr-o natură castă, natură care redă o anumită poetică propriilor spații. Aceste spații se dovedesc a fi accesibile doar inițiaților, celor capabili să rezoneze cu tot ceea ce acest univers ascuns presupune.

Desigur, descrierea naturii se bucură de un istoric în literatura română, până la Sadoveanu abordând acest registru Al. Russo și Alecsandri, cei care îi aplică acesteia un caracter decorativ, sau la Calistrat Hogaș, care îi redă acesteia rolul de cadru generalizat. În schimb, la Sadoveanu, descrierea se organizează ca o componentă a narațiunii, iar „cadrul fizic general se subordonează tot mai accentuat unei viziuni specifice, se dizolvă într-o neîntâlnită, până acum, «geografie poetică» națională, într-o «Românie pitorească» de o structură anume, inconfundabilă și irepetabilă”[6].

Stabilind, într-o primă instanță, faptul că natura se revendică din rândul elementelor esențiale, care domină în scrierile sadoveniene și care atrage după sine o veritabilă simbolistică și poetică a spațiilor, ne vom concentra în continuare asupra ramei teoretice a acestei exegeze, invocând câteva considerații asupra teoriei spațiului.

Gilbert Durand se oprește, preț de un capitol, asupra spațiului ca formă apriorică a fantasticului, îmbinând concepții care derivează din analizele unor filosofi care vin din diferite epoci, concluzionând că „fizica contemporană și epistemologii sunt de acord în a recunoaște că Immanuel Kant nu descrie, sub numele de spațiu, spațiul algebrizat al fizicii – care ar fi un hiper-spațiu riemannian care anexează timpul ca parametru – ci un *spațiu psihologic*, care nu e altceva decât spațiul euclidian. Desigur, epistemologia (...) se mulțumește cu oarecare ușurință să restrângă spațiul euclidian la o aproximație de primă instanță a hiper-spațiilor. Epistemologia contemporană e totuși perfect conștientă de hiatusul care există între spațiul euclidian și cel al experienței fizice (...). Și Kant era într-adevăr nevoit să facă din acest spațiu un *a priori* formal al experienței... Hiper-spațiul fizicii, adică spațiul obiectiv psihanalizat, nu mai e nici euclidian, nici kantian. Dar spațiul euclidian nemaifiind funcțional fizic, adică obiectiv, devine un *a priori* a altceva decât al experienței. (...) spațiul devine forma apriorică a puterii eufemistice a gândirii, e locul întruchipărilor întrucât *e simbolul operator al distanței stăpânite*”[7].

Realizând această comparație între spațiul euclidian și cel kantian, Durand stabilește o concluzie, care își însușește funcția unei definiții a spațiului, după cum am observat. Reflectând și asupra principiilor enunțate de Sartre, Leibniz și Bachelard, în ceea ce privește spațiul, Durand stăruie, totuși, asupra ideilor enunțate de Piaget. Acesta din urmă pune în discuție o etajare a reprezentării spațiului, etajare care vizează dezvoltarea acestui element pe întreg parcursul său, așa încât „ar exista mai întâi o reprezentare a unor *grupuri* de lucruri, ceea ce ar constitui «raporturile topologice elementare», ar urma apoi coordonarea acestor

[3]Ion Bălu, *Natura în opera lui Mihail Sadoveanu*, studiu introductiv, antologie, tabel cronologic și selecția comentariilor critice de Ion Bălu, Editura Ion Creangă, București, 1987, p. 5.
[4]*Ibidem*., p. 6.
[5]*Ibidem.*
[6]*Ibidem*, p. 10.
[7]Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, prefață și postfață de Radu Toma, Editura Univers, București, 1977, pp. 507-508.

date topologice fragmentare în «relații de ansamblu sau relații proiective elementare, topologicul procedând din aproape în aproape, fără sistem de referință, în vreme ce proiectivul se referă la puncte de vedere coordonate»”[8]. Astfel, „această triplă etajare a spațiului ni se pare prefigurată în cele trei proprietăți ale spațiului fantastic așa cum le putem induce din studiul nostru structural: topologia, relațiile proiective, similitudinea nu sunt decât trei aspecte perceptive și genetice ale *ocularității, profunzimii* și *ubicuității*”[9]. Așadar, spațiul (denumit fantastic, în acest caz) și cele trei însușiri ale acestuia, descoperite de Piaget, formează latura apriorică a eufemismului. Într-o altă ordine de idei, referindu-ne la opere literare, înțelegem că acestea reprezintă o parte integrantă a artei, iar Wunenburger vede arta ca spațiu, în contextul următor: „Arta este, fără nici o îndoială, spațiul privilegiat de exercițiu al unei libertăți, iar artistul, ființa cea mai geloasă posibil pe autunomia eului său”[10].

Culegerea de povestiri *Valea Frumoasei* îmbrățișează un adevărat regal al naturii, unde Sadoveanu zugrăvește cu măiestrie peisaje unice, de la înălțimea culmilor de munte, până la apele viforoase, unde mișună păstrăvii. Așadar, redând în povestirile sale tabloul complet al *Văii Frumoase*, Sadoveanu impregnează spațiilor descrise o anumită simbolistică, pădurea și apa revendicându-se ca elemente fundamentale. Inițierea, tăcerea, liniștea și izolarea sunt doar câteva condiții pe care aceste două elemente le impun, astfel vorbim de spații ale inițierii, ale singurătății și liniștii, ale primejdiei, ale regenerării, ba chiar despre spații miraculoase. Această zonă transilvăneană, transpusă în scrierea cu același nume, este adânc impregnată în inima povestitorului, nu doar datorită frumuseții candide, ci și pentru posibilitățile pe care acesta le oferă, activitățile cinegetice și pescărești reprezentând îndeletniciri predilecte pentru acesta. Aceste procese presupun un real ritual, deoarece vânătorii veritabili respectă canoanele impuse de acest spațiu inițiatic, izolat – pădurea. Astfel, după o partidă de vânătoare, Sadoveanu constată că „retragerea noastră trebuie să lase pădurii aceeaşi pace, întru care hălăduieşte din veacuri cu sălbăticiunile ei. Am intrat să luăm vamă. Ne retragem discret, fără să tulburăm nimic”[11].

Aceeași simbolistică a pădurii, ca spațiu al inițiaților, ne-o relevă și Bachelard, deoarece „nu e nevoie să stai mult timp prin pădure ca să încerci impresia întotdeauna puțin neliniștitoare că te «te cufunzi» într-o lume fără margini. Curând, dacă nu știi încotro mergi, nu mai știi unde te afli”[12]. Așadar, spațiu al inițierii și al liniștii, pădurea sancționează grabnic abaterile de la propriile-i legi nescrise, care trebuie intuite și înțelese, astfel dobândindu-și caracterul inițiatic. Mai mult decât atât, pădurea dezvoltă în această manieră și un alt aspect esențial, deoarece „«pădurea mai ales, cu misterul spațiului său prelungit la nesfârșit dincolo de vălul trunchiurilor și al frunzelor, spațiu ascuns pentru ochi, dar transparent acțiunii, este un veritabil transcendent psihologic»”[13].

Călcând pe spații ale inițierii (ca necunoscător, mai întâi), Sadoveanu manifestă o dorință perpetuă de a se afilia acestora, de a le înțelege și de a le păstra într-un colț de suflet. Toate acestea constituie, de fapt, etapele parcurse de acesta pe teritoriile inițierii, căci, după cum el afirmă: „Cele eterne sunt frumoase și prin armonia lor care mi-a fost relevată, întâi tulbure, apoi mai limpede, cu ani în urmă, la Nada Florilor. Regăseam în Valea Frumoasei

[8]*Ibidem*, p. 509.
[9]*Ibidem*, p. 509.
[10]Jean-Jacques Wunenburger, *Viața imaginilor*, traducere de Ionel Buşe, Editura Cartimpex, Cluj, 1998, p. 64.
[11]Mihail Sadoveanu, *Raiul,* în vol. *Valea Frumoasei, Țara de dincolo de negură, Împărăția apelor, Vechime*,., Editura Eminescu, București, 1981, p. 29.
[12]Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, traducere de Irina Bădescu, prefață de Mircea Martin, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 213.
[13]Marcault și Therese Brosse apud Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 213.

același mister în timpul neclintit”[14]. Pentru a conserva acea tăcere specifică Văii și pentru a se înfrupta doar din zumzetul lin al naturii, scriitorul percepe prețul ieftin cu care trebuie să plătească, anume însingurarea și înstrăinarea de lumea înconjurătoare, respectiv aderarea la codurile impuse de peisajul sălbatic: „Loc minunat acea Branișteа Domnului, unde n-ajungeau răutățile oamenilor. Nu ceteam, nu scriam; nu primeam vești. Dacă răzbea mai tare volbura ploii, ne așezam în adăpostul nostru la taifasuri lungi. În răstimpurile de răgaz, când se limpezea cerul nopții, mă suiam pe poteci ca să ascult în locuri tihnite chemarea cucoșului de munte. Mă duceam dincolo de 1500 metri, și fiecare cotlon pe care-l cercetam adăogea retragerii mele distanţe incomensurabile”[15]. Ruperea de lume și însingurarea reprezintă condițiile principale pentru ca autorul să resimtă prin toți porii frumusețiile naturii. În legătură cu acest soi de reverie care domină lăuntrul scriitorului (în acest caz), Bachelard susține că „amănuntele se șterg, pitorescul se decolorează, ceasul nu mai sună și spațiul se întinde fără limite. Unor asemenea reverii li se poate da foarte bine numele de reverii de infinit. Cu imaginile pădurii adânci, am oferit o schiță a acestei posibilități de imensitate care se înfățișează într-o valoare”[16]. Desigur, această imensitate despre care vorbește Bachelard, se află înăuntrul ființei, însă tocmai cursul haotic al vieții îi este stăvilar, deoarece se lasă demascată doar în singurătate, adică „îndată ce stăm nemișcați, suntem altundeva; visăm într-o lume imensă. Imensitatea e mișcarea omului nemișcat. Imensitatea e unul dintre caracterele dinamice ale reveriei liniștite”[17]. Pădurea, ca spațiu compensator, ideal, stârnește omul la reverie, la tălmăcirea unei imensități aflate în cele mai intime cotloane ale sufletului, adică acest topos capătă o semnificație nouă, revelatoare.

Îndeplinind aceste condiții, povestitorul se lasă purtat pe meandrele solitudinii depline, căci „de la cotitura unde scapătă în irugă pârâul șerpilor, nu se mai văd așezările Branișteи, nici cele trei poduri, nici drumul. Valea Sălanelor se desface singură pe o lungime de câțiva kilometri. Așezări nu sunt; numai undeva, în fund, poate s-a clădit în vara asta o stână, care se va pustii la iarnă, rămânând cu amintirea focurilor de sară”[18]. Această Branișteцuprinde, de fapt, portretul unei păduri vaste, în zonă de munte, aflată pe marginea unui lac mult îndrăgit de scriitor. Fiindu-i oaspete fidel, Sadoveanu, în postura lui de inițiat, percepe această pădure ca un tărâm al siguranței, al liniștii, al libertății, al eternității și, mai mult decât atât, spune Zaharia Sângeorzan, „muntele și pădurea reprezintă pentru Mihai Sadoveanu valori fundamentale și de neînlocuit”[19]. Aceleași principii ferme, în ceea ce privește simbolistica acestui topos – pădurea, Bachelard le regăsește în opera lui Pierre-Jean Jouve, unde „pădurea este nemijlocit sacră, sacră prin tradiția naturii sale, departe de orice istorie a oamenilor. Înainte ca acolo să fie zeii, codrii erau sacri. Zeii au venit să locuiască în codrii sacri. Ei n-au făcut decât să adauge singularități omenești, prea omenești la marea lege a reveriei pădurii”[20]. Se pare că, în acest caz, omul nu este compatibil cu semnificațiile pe care acest topos le ia în posesie – sacralitate, însă, la Sadoveanu, omul are șansa de a se identifica cu acest spațiu, în măsura în care este capabil să cunoască un proces de inițiere și de receptare a acestor semnificații.

Loialitatea scriitorului față de aceste ținuturi în care natura este înzestrată cu cele mai pitorești peisaje, îl transpune pe acesta într-un „spațiu al rațiunii și al poeziei, al basmului și al

[14] Mihail Sadoveanu, *Două feluri de undiți*, în *vol.cit*., p 42.
[15] Mihail Sadoveanu, *Introducere într-un loc plăcut pescarilor și vânătorilor*, în *vol. cit*., p. 12.
[16]Gaston Bachelard, *op. cit.*, pp. 216-217.
[17]Gaston Bachelard, *op.cit.*, p. 212.
[18] Mihail Sadoveanu, *Singurătate*, în *vol. cit.*, p. 53.
[19]Zaharia Sângeorzan, *Mihail Sadoveanu. Teme fundamentale*, Editura Minerva, București, 1976, p. 77.
[18]Gaston Bachelard, *op.cit.*, p. 214.

primordialului”[21], într-un univers paralel, ideal, deslușit doar de cei inițiați, deoarece „Mihail Sadoveanu este un eminescian care se împotrivește civilizației, progresului nu dintr-un sentiment al primitivității, al rămânerii în sălbăticie, ci din voința supremă și logică de a apăra o formă străveche de existență”[22]. Așadar, scriitorul reușește să parcurgă și să își însușească acest spațiu inițiatic și tot ceea ce acesta presupune, devenind un străjer al acestuia, refractar la cutumele unei lumi aflate într-o continuă ascensiune materială și fizică. El însuși este conștient de evoluția lui spirituală în acest spațiu inițiatic, afirmând că „suind sus, în regiunile curate de la Branițe, eu și tovarășul meu simțeam bucurii pe care oamenii de jos le-au uitat”[23]. Astfel, natura se dezvăluie ca un topos ideal, revărsându-și tainele doar asupra celor care pătrund toate sensurile acesteia și se apleacă în fața tuturor codurilor sale nescrise.

Relatând un episod din drumețiile sale prin pădurile din preajma Văii Frumoase, Sadoveanu amintește de Badea Toma, care, în drumul său spre Mănăstirea Gotu, bătătorind potecile de lângă lacul Tău, constată că în aceste ținuturi aflate nu doar la oarecare înălțimi fizice, ci și metafizice, orice zgomot creat de om, precum „țipătul strident al fierăstrăului (...), strigătele lăzurenilor care lucrează la descâlcitul plăviilor de bușteni, mânând lemnele la vale în sforul apei (...), chemările muntenilor poienari, care trec tot mai la deal și mai la răcoare cu turmele lor, căutând pășuni”[24], nu izbutește să ajungă și să perturbe liniștea edenică.

Valea Frumoasei, împrejmuită de spații încărcate de simbolistică și semnificații, cuprinde și un registru al miraculosului, pe care Sadoveanu ni-l dezvăluie, într-un moment de meditație, aflându-se pe marginea acestei văi. Urmărind traiectoria unei acvile care se scaldă în infinitatea văzduhului, scriitorul remarcă anomalia unei stânci spectaculoase, care se ridică din cel mai înalt punct al unei creste de munte: „Am văzut acvila împărătească plutind pe aripilei-i largi, întoarse zimţuit la sfârcuri: se ducea către stânca din înaltul cel mai de sus al pustiei. Acelei stânci îi zic pământenii de aici Masa Jidovului”[25]. Desigur, lexemul „jidov” atrage după sine mai multe conotații, anume „termen peiorativ pentru evrei/ uriaș legendar în mitologia populară română”[26].

Pentru a ne lămuri asupra sensului acestui cuvânt, inserăm rememorările scriitorului, care constată că „tot ce se vede în regiune e mărturie că a trăit pe aceste meleaguri, în vremuri afunde, neamul acelor uriași cărora localnicii de la Alba, ca și cei de la Câmpulungul moldovenesc, le-au spus Jidovi. Locurile unde au hălăduit , râpi ale singurătății și morții, le-au spus Jidovine. În țancul de sub cer al prăpastiei, cătră care plutea pajura, se afla într-adevăr o tablă de stâncă lucie, în care bătea cu putere soarele. Pe acea masă a uriașului încă stă împietrită din veac o șopârlă-dinosaur, cu botul întors spre cer, oprită din zvârcolire în mâinile celui care o jertfea pentru ospățul său de amiază. Uriașul nu mai este: mărturia existenței sale a rămas”[27]. Așadar, jidovii se dovedesc a fi un soi de uriași prezenți în mitologia populară română. Aceste personaje miraculoase au rolul de a dezlănțui imaginarul mitic, care, spune Wunenburger, „ne poate ajuta să înțelegem că, în inima a numeroase acte de creație, se află o matrice a vieții, un rezervor de forme, un cod genetic de povestiri, care pre-informează opera, o fac să se dezvolte în artist și îi transmit o forță de exteriorizare. Mitul

[21]Zaharia Sângeorzan, *Mihail Sadoveanu. Teme fundamentale*, Editura Minerva, București, 1976, p. 86.
[22]*Ibidem*, pp. 86-87.
[23]Mihail Sadoveanu, *Două feluri de undiți*, în *vol. cit*., p. 43.
[24]Mihail sadoveanu, *Badea Toma* în *vol. cit*., p. 19.
[25]Mihail Sadoveanu, *Pescuit cu undița la apa Frumoasei*, în *vol. cit*., p. 33.
[26]*Dicționarul explicative al limbii române*, Academia Română, Editura Univers Enciclopedic, București, 2016, p. 621.
[27] Mihail Sadoveanu, *Pescuit cu undița la apa Frumoasei*, în *vol. cit*., pp. 33-34.

apare, astfel, ca o structură simbolică de imagini, apt, îndeosebi, de a suscita și dirija creația”[28].

Sadoveanu inovează tiparele povestirilor sale și redă miraculosului monumente ale naturii (precum această stâncă denumită Masa Jidovului), ca mărturie a ceea ce a existat pe acest tărâm fermecat, înainte ca omul să își lase urmele funeste. Nici acești uriași nu sunt străini de consecințele pe care pașii umani le-ar putea lăsa pe meleagurile lor izolate, căci „nu este altă gânganie mai ghimpoasă decât omul”, iar jidovița cunoaște mersul acestei lumi, astfel îndemnându-și fiica să se lepede de creaturile găsite în aval: „Du-te de-i pune de unde i-ai luat și la vale să nu te mai duci niciodată. Locul nostru e sus și în singurătăți”[29]. Astfel, miraculosul este posibil atâta vreme cât omul, cu spiritualitatea sa șubrezită, nu trece granița spre o lume pe care nu este capabil să o perceapă, înăbușit fiind în granițele materialității. Lumea se divide în diverse categorii, iar cei care tind spre culmile înalte ale munților, ale liniștii și ale singurătății, un soi de urmași ai uriașilor, sunt ciobanii, model de simplitate, înțelepciune și trudă, după cum relatează Sadoveanu. Cuibul uriașilor se revendică, așadar, din toposurile izolării depline, deoarece „un alt element esențial caracteristic al naturii sadoveniene îl constituie prezența unor peisaje cu rezonanță afectivă anumită, a unor locuri tainice, a unor spații edenice pe care, cel mai adesea, prozatorul le cuprinde sub numele generic de «singurătăți»”[30].

Asimilând înțelesurile spațiilor inițierii, ale liniștii și ale singurătății, Sadoveanu adoptă o nouă ipostază, aceea a unui vânător și pescar veritabil. Din acest punct de vedere, scriitorul nu este singurul apt de a-și însuși un asemenea statut, întrucât împrejurimile Văii Frumoase reprezintă punctul de întâlnire al celor din această breaslă, așa încât, mărturisește Sadoveanu, „este acolo pe o costişă lină, drept în marginea priveliştii apelor, şi o aşezare pe care au clădit-o prietenii mei. Popas de vânători şi pescari. Aici se povestesc, la adunăturile de seară, isprăvi unice. Cândva locul se chema Oaşa Mică. Precât se ştie, vorba aceasta nouă, Oaşa, înseamnă în graiul nostru moldovenesc Branişte, adică rezervă domnească. (...) Din dragostea adevăraţilor vânători s-a statornicit aici o Branişte a lui Dumnezeu”[31]. Nici denumirea acestui spațiu nu este întâmplătoare, deci. Realizând o analogie între gândurile, rânduielile celor care au reușit să pătrundă în aceste spații și reverie, menționăm ideea lui Bachelard, potrivit căruia: „reveria noastră își vrea casa ei unde să se retragă, și o vrea săracă și liniștită, izolată într-o vâlcea. Această reverie a locuirii adoptă tot ceea ce îi oferă realul, dar pe dată ea adaptează mica locuință reală unui vis arhaic”[32]. Astfel motivăm și noi opțiunea vânătorilor și a pescarilor de a-și stabili un sălaș la marginea Văii Frumoase.

Îndrăgind atât locurile, cât și oamenii acestei Frumoase Văi, Sadoveanu nu a contenit din a se deprinde cu noi îndeletniciri, urmând, de cele mai multe ori, sfaturile băștinașilor. Însă, într-una dintre încercările scriitorului de a merge la pescuit, când vremea își manifesta capriciile, acesta se lasă păcălit de linia melodică a unui cuc, nedând crezare lui Pavel-baci, om al locului, care îi enunță un strașnic argument: „Dar muntele mă învață altceva. Negurile lunecă din Frumoasa către creste; pipăie brădeturile și se duc în sus. De jumătate de ceas privesc; semnul acesta e mai vechi decât cucul și decât radio; eu cred în el și știu că n-am să mă pot duce la țapi”[33]. Nelăsându-se convins de vorbele învățatului Pavel-baci, povestitorul

[28]Jean Jacques Wunenburger, *op. cit*., p. 65.
[29] Mihail sadoveanu, *Dramă în marginea pădurii*, în *vol.cit*., p. 80.
[30]Ion Bălu, *op. cit*., p. 15.
[31]Mihail Sadoveanu, *Introducere într-un loc plăcut pescarilor şi vânătorilor,* în *vol. cit.*, pp. 10-11.
[32]Gaston Bachelard, *Pământul şi reveriile odihnei. Eseu asupra imaginilor intimităţii*, traducere, note și postfață de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1999, p. 83.
[33] Mihail Sadoveanu, *Cuc şi păstrăvi*, în *vol. cit.,* p. 61.

hotărăște să ia urma păstrăvilor, însă natura nu ezită să sesizeze abaterea acestuia de la normele-i străvechi, sancționându-l, așa încât scriitorul resimte până la piele stropii strașnici ai unei ploi. Acesta constituie un exemplu riguros de neacceptare a normelor spațiului inițierii.

Apa, element fundamental în povestirile din *Valea Frumoasei*, își dezvăluie simbolistica și semnificația, propulsându-ne în spații primejdioase, izolate, sau regeneratoare. Dezvăluindu-ne izvoarele acestei văi, Sadoveanu precizează faptul că acestea „vin din depărtări şi adâncimi de codri – unele din coasta Parângului, în hotarul Gorjului. După ce curg spumând între râpi de stâncă, aici, în acest loc încântat unde îmi place mie să mă pustiesc, se adună oglindind pacea unui cer azuriu; apoi se împreunează şi se duc să se frământe într-un defileu măreţ de câteva zeci de kilometri. Apelor îngemănate, oamenii mai noi le-au pus numele Sebeş – adică Repedea. Băştinaşii au păstrat însă tot porecla cea de demult”[34]. Cei de la câmpie îi spun acestei ape Sebeș, iar bătrânii de pe culmile munților o numesc Frumoasa, cea care-și revendică titulatura de apă viforoasă, deoarece,, volbura apei tună între codri. Au trebuit sute de mii de ani puhoiului să spargă stânca şi s-o lucreze cu bătaia-i nedomolită, fasonând-o cu o fantezie veşnic înnoită”[35].

În legătură cu simbolistica apei, Ivan Evseev afirmă faptul că aceasta „este asociată principiului feminin, matern și lunar, inconștientului, tenebrelor psihismului feminin, adâncurilor psihismului uman; e arhetipul tuturor legăturilor; e liant universal, dar și un element care separă și dizolvă; e un simbol al inconstanței și perisabilității formelor și al scurgerii neîncetate a timpului.”[36]Postura de inițiat a povestitorului se lasă descoperită pentru încă o dată în plus, într-un cadru primejdios, căci după episodul în care nu a dat crezare spuselor unui om al locului, în legătură cu prognoza vremii, acesta manifestă mai multe cunoștințe în privința pescuitului, astfel devenind un pilon al acestui spațiu riscant al inițierii: „Acest curs îngust, domol și necontenit cotit al unui braț al Sălanelor mă învață prin urmare el singur să adopt o altă tactică decât acea pe care o obișnuiesc la malul Frumoasei. Acolo apa are lărgime mare, valuri, stânci și volburi. Acolo trebuie să desfășor undița departe spre celălalt țărm și să las curentul să ducă la vale mușchiul; devin vizibil pentru păstrăv numai după ce s-a aruncat asupra prăzii”[37]. Detaliând, Sadoveanu subliniază profilul pescarului iscusit, inițiat, cel care pricepe canoanele naturii primejdioase, deoarece „pescarul de păstrăvi la apa Frumoasei păşeşte din stâncă în stâncă, se încovoaie după cetini, ocoleşte marginile, îndrăzneşte să facă în apă câţiva paşi, ca să ajungă cu şfichiul muştei până în alinătura de sub malul de dincolo. (…) Pescuitul acesta implică mișcare violentă și timp obositor, prezență de spirit, agerime și reacțiune imediată, dă în sfârșit breslei noastre un prestigiu pe care până ieri nu l-a avut”[38]. Surprinzând imaginea unui spațiu al inițierii tocmai din pricina primejdiilor pe care apa învolburată le creează, scriitorul realizează portretul pescarului complet, dar și al omului aflat în perfectă rezonanță cu natura înconjurătoare, luând în considerare linia fină care deosebește statutul unui pescar de cel al unui braconier.

Spațiul regenerator se relevă, în povestirea lui Sadoveanu, în cea mai frumoasă zi din ultima lună a verii, care oferă privitorilor un spectacol autentic, deoarece, după cum titlul povestirii subliniază, păstrăvii se întorc spre izvoarele vieții. Întărim aceste spuse, remarcând simbolistica apei în viziunea lui Ivan Evseev care vede apa ca „simbol al stihiei regenerării și

[34]Mihail Sadoveanu, *Introducere într-un loc plăcut pescarilor şi vânătorilor,* în *vol. cit.*, pp. 9-10.
[35]Mihail Sadoveanu, *Pescuit cu undiţa la apa Frumoasei* în *vol. cit*., p. 33.
[36]Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri si arhetipuri culturale*, ediția a II-a revăzută și adăugită, , Editura Amarcord, Timișoara 2001, p. 13.
[37] Mihail Sadoveanu, *Singurătate*, în *vol. cit*.., p. 54.
[38]Mihail Sadoveanu, *Două feluri de undiți*, în *vol. cit*., p. 41.

al izvorului vieții. Este un simbol ambivalent: substanța primordială din care iau naștere toate formele și în care ele revin prin regresiune"[39].

Preț de o oră, scriitorul admiră spectacolul naturii, în care pionii principali sunt păstrăvii în lupta lor cu imposibilul, legile selecției naturale întinzându-și tentaculele până în apele acestei văi: „imposibilul trebuia biruit, ca să crească o generație nouă de la izvoarele reci de sus. Ce importanță aveau cei biruiți, cei rămași să moară fără a-și împlini destinul. Dumnezeu vrea selecția și în acest domeniu, după cum o urmărește și în ascensiunea necontenită și penibilă a umanității. (...) pentru ascensiunea păstrăvilor trebuie o zi splendidă și unică – cea mai frumoasă zi a lunii august"[40]. Această goană a peștilor spre izvoare constituie un ritual al reînnoirii, ritual care nu se poate petrece decât într-o zi în care întreaga natură vibrează în ritm de sărbătoare și capătă caracterul unui spațiu regenerator.

Toate cele menționate cu privire la spațiul regenerator, spectacolul naturii și lupta păstrăvilor cu imposiibilul, sunt raportate de către scriitor la o altă scară, la aceea a umanității, deoarece „civilizațiile aduc denatalitate și sporul morții asupra vieții. Popoarele ajunse în asemenea stadii de descreștere, adică acele care mor apărându-se de moarte, care mor din prudență și plăcerea de a trăi cât mai intens – ajung copleșite de rase prolifice, primitive, care, atrase de rezervele de bogății și hrană, s-au adaus neamului nobil ca slugi și astași"[41].

În scrierea sadoveniană *Valea Frumoasei*, natura reflectă simbolistica unui spațiu al inițierii, al singurătății, al primejdiei sau al regenerării. Sadoveanu s-a dovedit a fi un neobosit spirit inițiat, care nu a contenit din a-și petrece cât mai mult timp în sânul naturii, rodul acestei pasiuni revărsându-se în rândurile scrierilor sale originale. Pornind de la câteva considerente referitoare la receptarea lui Sadoveanu de diferiți critici (având în vedere și problematica naturii ca spațiu primordial), continuând cu elemente de teorie în ceea ce privește poetica spațiului, în cele din urmă am reușit să ilustrăm și să argumentăm diferitele tipologii de spațiu.

BIBLIOGRAPHY

1. Bachelard, Gaston, *Pământul și reveriile odihnei. Eseu asupra imaginilor intimității*, traducere, note și postafață de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1999.
2. Bachelard, Gaston, *Poetica spațiului*, traducere de Irina Bădescu, prefață de Mircea Martin, Pitești, Editura Paralela 45, 2005.
3. Bălu, Ion, *Natura în opera lui Mihail Sadoveanu*, studio introductive, antologie, table chronologic și selecția comentariilor critice de Ion Bălu, București, Editura Ion Creangă, 1987.
4. *Dicționarul explicative al limbii române*, Academia Română, București, Editura Univers Enciclopedic, , 2016, p. 621.
5. Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, prefață și postfață de Radu Toma, București, Editura Univers, 1977.
6. Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri si arhetipuri culturale*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Timișoara, Editura Amarcord, 2001.
7. Sadoveanu, Mihail, *Valea Frumoasei. Țara de dincolo de negură. Împărăția apelor. Vechime*, București, Editura Eminescu, 1983.

[39]Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 13.
[40]Mihail Sadoveanu, *Păstrăvii se duc către izvoarele vieții*, în *vol. cit*., p. 76.
[41]Mihail Sadoveanu, *Două feluri de undiți*, în *vol. cit*., p. 42-43.

8. Sângeorzan, Zaharia, *Mihail Sadoveanu. Teme fundamentale*, București, Editura Minerva, 1976.
9. Tomuș, Mircea, *Mihail Sadoveanu. Universul artistic și concepția fundamentală a operei*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978.
10. Wunenburger, Jean-Jaques, *Viața imaginilor*, traducere de Ionel Bușe, Cluj, Editura Cartimpex, 1998.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

PORTRAITS OF BOURGEOIS AND INTELLECTUALS IN THE EARLY WORKS OF CAMIL PETRESCU AND G. CĂLINESCU

Dorin Sergiu Ursuț

PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Both Camil Petrescu and G. Călinescu have made great contributions to the development of the Romanian literary spectrum. The first is important through the literature of authenticity and the ways of approaching the war through the exponent of the intelligentsia Ştefan Gheorghidiu and the other by the way of creating a bourgeois world in an age that goes beyond this period. The way Calinescu creates the novel is balzacian one but without Balzac. The work of the French writer was accessible to anyone, while the Calinescian world can only be understood by a small group of people, so that Balzac presents life, while Călinescu tries to analyze it.
The modern work that the two promote encourages intellectualism that has some special representations in their works. The image of the perfect intellectual is that of Stefan Gheorghidiu who sacrifices his personal life in the service of the war, of Felix Sima who is at the beginning of his life and who will go through a jurney of initiation both in the professional and the sentimental spheres. Last but not least, Fred Vasilescu and G. Ladima appear in the eyes of the aesthete, both having a high degree of intelligence.
The present paper entitled "Portraits of bourgeois and intellectuals in the early works of Camil Petrescu and G. Călinescu" aims at a detailed analysis of the way in which portraits are made during this period of our literature, trying to assimilate with the paintings of Theodor Aman who implemented the academicism group.

Keywords: bourgeois, intellectual, painting, authenticity, balzacianism

1. Introducere

Încă de la început, arta a reprezentat pentru societate un aspect fundamental. Prin ea se puteau exprima ideile la cel mai înalt nivel, fiind evidențiate de exegeți și nu numai. Pictura, literatura, sculptura și muzica sunt ramurile artei, iar cu ajutorul efectelor estetice de frumos și urât au reușit să formeze un tot unitar. Arta este unul din motivele principale pentru care oamenii nu sunt egali în societate. Și aici nu ne referim la artă în esența ei cea mai profundă, ci la modalitățile de receptare pe care le încercăm în fața unei manifestări estetice. (In)capacitatea de adaptare la contactul cu cele mai novatoare produse artistice devine definitorie în majoritatea cazurilor pentru stabilirea celor mai subtile trăsături care definesc oamenii priviți ca niște produse socio-culturale.

Studiul lui Ortega y Gasset, *Dezumanizarea artei și alte eseuri,* analizează cu precădere problemele artei actuale, fiind un rezultat al mentalității moderne care își propune ca scop suprem eliminarea aspectelor ce țin de realitatea obiectivă. Prin urmare, pentru estetul contemporan „obiectul artistic nu e artistic decât în măsura în care nu este real"[1]. Cu toate acestea, arta nouă nu se poate cristaliza decât în cadrul unei optici estetice impuse anterior. Esențial, în cazul de față, este raportul pe care aceasta îl stabilește cu tradiția și, nu în ultimul

[1]José Ortega y Gasset, *Dezumanizarea artei* în vol. *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică*. Traducere de Sorin Mărculescu, Humanitas, București, 2000, p. 33.

rând, conturarea unei noi viziuni artistice care va face ulterior ca această nouă manifestare artistică să devină autonomă. Pentru că, în concepția creatorilor actuali de frumos, tradiția pare să fie cel mai mare impediment în sedimentarea unei noi viziuni. Cu alte cuvinte, pentru acest grup select, tradiția devine o piedică în evoluția societății. Și asta se întâmplă nu numai din cauză că „în artă, orice repetare e nulă”[2], ci și pentru că dificultatea majoră este aceea că tradiția rigidă nu se poate depărta cu ușurință de manifestările actuale. Contaminarea artei contemporane cu *artă* (aici în accepțiune clasică) este prezentă numai într-o societate în care conștiința contemporaneității se atrofiază din cauza atașării exagerate de trecut. Nu gustul ajunge să determine profilul amatorului de artă contemporană, ci tocmai capriciul, vine să precizeze Ortega y Gasset, cu scopul de a evidenția trecerea de la aprecierea pur subiectivă către una rațională, specific modernității. *Prefigurarea* și *înțelegerea* obiectului artistic ca parte integrantă a unui univers detașat cu totul de realitate se concretizează doar prin intermediul principiilor care se rup de tradiție.

Realitatea operei contemporane de artă este pentru amatorul profane o *irealitate* și, astfel, incomprehensibilă. Această nedreptate adusă esteților actuali este datorată, după cum se poate înțelege, unei concepții empirice depășite. Să încerci să înțelegi arta nouă prin intermediul fenomenelor natural este la fel de absurd ca explicarea unui poem suprarealist prin prisma principiilor newtoniene. Faptul că noua artă se adresează numai unui grup select de oameni poate părea un pic exagerat, întrucât simțul cu ajutorul căruia luăm contact și apreciem noua tendință estetică nu există și nu se formează decât în prezența unei viziuni tradiționale asupra artei. Să afirmăm că persoanele care nu acordă credit unei picturi cubiste, de pildă, sunt incapabile să admită că esența frumosului este dinamică și adoptă cele mai variate forme. Este cât se poate de nedrept, ba chiar, ofensator. Și acest lucru nu se întâmplă nici măcar dacă eliminăm din calcul problema gustului. Considerăm că acceptarea și aprecierea noilor manifestări artistice este posibilă pentru oricine a reușit să depășească șabloanele culturale preexistente, deci, pentru persoanele care reușesc să delimiteze tradiția și să o depășească. Iar acest lucru poate fi realizat doar de către cei care înțeleg întru totul mecanismul realității obiective. Trecerea în universul irațional, al formelor artificiale, este imposibilă dacă ignorăm contextual empiric al contemporaneității.

Literatura a evoluat, iar în locul operei tradiționale cultivată de Liviu Rebreanu prin romanele sale reprezentative a apărut această literatură modernă care îi are ca principali artizani pe Camil Petrescu, dar și pe G. Călinescu. Aceștia au reușit să schimbe literatura și să ia personajele din țarină, ca mai apoi să le transpună în modernitate. În această sferă modernă lumea este dominată de intelectualitate și burghezie. Astfel de modele pot fi observate prin personajele Ștefan Gheorghidiu sau Felix Sima, care impresionează prin inteligență și care au probleme existențiale diferite față de cele pe care le avea Ion, de pildă. Ceea ce au adus nou acești scriitori este autenticitatea acțiunii, au coborât „personajele în stradă” ca nu în ultimul rând să se axeze pe analiza psihologică a actanților și felul în care aceștia își petrec viața de zi cu zi.

În operele celor doi romancieri întâlnim multe personaje care pot fi încadrate în sfera burgheziei și a intelectualității, printre care îi amintim pe Ștefan Gheorghidiu, personajul principal al romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Fred Vasilescu și G. Ladima, doi intelectuali care pierd decisiv în fața iubirii și nu în ultimul rând Felix Sima, ipostaza omului simplu care-și vizitează unchiul spre împlinirea unui viitor luminos, dar care la rândul lui are probleme în fața figurii feminine.

[2]**Idem**, p. 35.

Lucrarea de față, intitulată Portrete *de burghezi și intelectuali în prozele de început ale lui Camil Petrescu și G. Călinescu*, vizează o analiză amănănunțită asupra modului în care sunt creionate potretele în perioada modernă a literaturii române, încercându-se găsirea de similitudini cu pictura lui Theodor Aman.

2. Reprezentări ale intelectualității și lumii burgheze în opera lui Camil Petrescu și a lui G. Călinescu

Intelectualitatea stă la baza oricărui lucru măreț. Acest aspect se poate observa și în cazul romanelor celor doi autori care se concentrează pe imagini ale oamenilor luminați. Acest tip de roman oferă aspecte reale ale vieții, oferă drame ale vieții reale apropiindu-se mai mult de cititor. Aceste personaje sunt adevărate figuri emblematice ale literaturii române, astfel că fiecare om care a citit cel puțin 3 cărți a auzit de Ștefan Gheorghidiu sau de Felix Sima.
Romanele lui Camil Petrescu au avut ceva special în epocă și anume implicarea directă în ceea ce se scrie. Se cunoaște faptul că autorul a luat parte direct la război având anumite probleme de sănătate după terminarea acestuia, fapt care l-a ajutat să creeze o imagine completă și complexă a celui ce urma să fie Ștefan Gheorghidiu. Este important să menționăm faptul că, așa cum Nicolae Manolescu observă :

> „ *Romanul lui Camil Petrescu preferă o perspectivă așa-zicând banală: războiul nu înseamnă nici bătălii sângeroase la baionetă, nici munți de cadavre, ci lucruri mult mai simple și umane din viața de zi cu zi a ofițerilor...”*[3]

Romanul camilpetrescian este caracterizat în primul rând prin disproporția dintre cele două părți componente ale romanului. Ideea lui Călinescu este că partea a doua, cea în care Ștefan Gheorghidiu pleacă la război și întâmplările de acolo, poate fi exclusă sau eventual redată separat, părțile nealterându-și conținutul una alteia. A doua parte nu poate fi considerată un jurnal de război, ci *„cel mai frumos și sublim ce s-a scris despre război in literatura noastra”*[4]. Personajul Ștefan Gheorghidiu se aseamănă cu însuși autorul, care s-a străduit din răsputeri, deși a fost respins din motive fizice să se alăture compatrioților săi în război. Afirmația lui Ștefan din roman în legătură cu refuzul lui de a dezerta pare desprinsă din străfundurile sufletului autorului însuși:

> *„Nu pot să dezertez, căci, mai ales, n-aş vrea să existe pe lume o experienţă definitivă, ca aceea pe care o voi face, de la care să lipsesc, mai exact să lipsească ea din întregul meu sufletesc. Ar avea faţă de mine, cei care au fost acolo, o superioritate care mi se pare inacceptabilă. Ar constitui pentru mine o limitare.”*[5]

Acest eroism pare provenit din orgoliu mai degrabă. Personajul va remarca de unul singur pe parcursul experienței sale din război, că totul este doar spirit animalic și dorință de supraviețuire. Experiențele teribile prin care trece îl fac să fie solidar cu restul soldaților și să se alăture camaraderiei împotriva morții. Experiența războiului îl luminează pe Ștefan Gheorghidiu și îl face mai uman.

[3]Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, Jurnalul Național, București, 2009, p.33.
[4]G. Călinescu, *Istoria literaturii române – de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982 , p.745.
[5]Camil Petrescu,*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*,Editura Gramar, București, 2008, p.211.

Personajul principal al romanului trăiește de-a lungul acțiunii mai multe conflicte. Unul dintre acestea este bazat pe faptul că rațiunea și pasiunea, afectul si intelectul se află într-o luptă continuă. Ștefan Gheorghidiu este dual din mai multe puncte de vedere: combină pasiunea absurdă și imposibilitatea de a se explica cu tenacitatea pe care vrea s-o explice; frământarea sufletească, cu masca socială aparent indiferentă. Tensiunea lui psihologică este dată de gelozie. Comportamentul său social este cel ce relevă conflictele sale interioare. El însuși afirmă că iubirea este silită la inceput, dar apoi ființa feminină devine indispensabilă. Cuplul Ștefan–Ela reprezintă tipul iubirii din studenție. Săraci la început, aruncați într-un mediu bogat si opulent, sunt supuși la un test de omogenitate al cuplului, pe care aceștia îl pică. Cele două personaje sunt total opuse, din mai multe puncte de vedere, asa cum evidențiază Pompiliu Constantinescu :

> *„ Literatura d-lui Camil Petrescu a urmărit insistent lupta sexelor simplificare în două entități contradictorii. Bărbatul reprezintă o conștiință intransigentă,un fel de absolut moral aplicat mai ales în iubire,femeia e un animal cochet, inferior sufleteste, ispită a simțurilor și primejdie a echilibrului interior”*[6].

Ștefan Gheorghidiu e privit ca un personaj care s-a întors în sine însuși pentru a descoperi două dintre cele mai importante aspect ale vieții, iubirea și războiul. Personajul principal din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de războ*ie reprezintă tipul eului care înregistrează variantele războiului, prin intermediul unui pronunțat individualism. Fiind creat pe același substrat ibsenian, la fel ca Apostol Bologa, el e tipul de personaj rătăcit prin viață, care nu poate să accepte niciun fel de compromis. Influențele pe care războiul le are asupra sa sunt ușor superficiale, fiind de remarcat doar o tensiune patetică, o vigoare vibrantă sau o plasticitate sclipitoare, războiul neavând aceleași reprezentări ca pentru celelalte două personaje. Chiar dacă trăirile nu sunt asemeni celorlalte personaje și personajul principal al romanului camilpetrescian e un pasionat al războiului. Chiar dacă e dedicat în mare măsură calamității, acesta nu trăiește diferit năpasta, fiind un spirit reflexiv și pătrunzător care suferă pentru că gândește și mai apoi analizează. Totuși, nu putem să nu observăm calitățile personajului ca sublocotenent, priceperea sa în a rezolva o situația, dar mai ales de a respecta ordinele primite de la superiori. Scenele de luptă sunt descrise de Ștefan Gheorghidiu cu subiectivitate, surprinzând totuși frica și teribilul luptelor. Jurnalul pe care el îl ține pe front redă propria mutilare morală. Acesta poate fi privit ca un martir, rațional și nestăvilit. El este tipul de erou care trăiește direct experiența războiului, trăind undeva la granița între viață și moarte, având ca scop căutarea „ timpului pierdut”. Discutând despre punctele la care Ștefan Gheorghidiu ajunge de-a lungul romanului, Sanda Radian e de părere că:

> *„Ştefan Gheorghidiu, delestat, dar și îmbogățit de o perioadă de timp a trădărilor dramatice care constituie o ucenicie existențială la şcoala iubirii şi războiului, poate considera încheiată o etapă esențială în cunoaşterea sa, a lumii şi a condiției umane”*[7]

Intelectualitatea lui Ștefan este una evidentă. El reprezintă imaginea omului cu carte, nevoit să-și lase viața de până în acel moment și să plece la un război de la care este posibil să nu se mai întoarcă. Năpasta deteriorează imaginea lui Gheorghidiu și asta deoarece aceasta îi

[6]Marian Popa, *Camil Petrescu*, Editura Albatros,Oradea,1972, p. 159.
[7]Camil Petrescu, *op.cit*, pp. XCVIII-XCIX.

schimbă total starea de spirit. Totuși e important să menționăm faptul că drama erotică a lui Ștefan nu este influențată în principal de război și asta deoarece războiul înseamnă iubire. Iubirea este cea care aduce elementul de perturbație în viața lui Ștefan, însă experiența de pe câmpul de luptă pare să acapareze acea teamă și gelozie excesivă. Iubirea pare pentru Gheorghidiu mai importantă decât lupta pentru țară, astfel încât se gândește să dezerteze pentru a se întoarce la Câmpulung și a-și prinde soția cu amantul său. În timpul luptelor, în momente de stres și teroare a morții, Ștefan se gândește la momente din viața lui de cuplu cu Ela, despre trădarea acesteia.

Ideea de patriotism este de asemenea inexistentă în opera lui Camil Petrescu, spre deosebire de celelalte două romane, unde putem regăsi, mai mult sau mai puțin, acest sentiment. Teama izbucnirii războiului este urmată de acceptarea datoriei în momentul în care inevitabilul se petrece. Mai mult decât iubirea pentru patrie putem vorbi despre frica de moarte, dorința de a scăpa de această incertitudine a zilelor rămase de trăit. Pe front, în timpul luptelor, Ștefan se teme. Se teme pentru viața sa, își închipuie momentul în care va muri și îl vizualizează, îl anticipează.

Imaginea intelectualității este una pregnantă în creionarea personajului Ștefan Gheorghidiu, dar aceasta apare și în cazul celuilalt personaj enunțat mai devreme și anume Felix Sima. Acesta din urma nu este nevoit să ia parte la război, dar trăiește fatalitatea din pricina aceluiași sentiment, al dragostei. De astfel e ușor observabil că atât personajul lui Camil Petrescu cât și cel al lui G. Călinescu au probleme cu perceperea sentimentului de iubire și asta deoarece amândoi trăiesc momente grele din pricina acestuia. Deși inițial Felix ne este prezentat ca un tânăr venit la București pentru a studia Medicina, un tânăr capabil și doritor de consacrare, el parcurge de-a lungul romanului o evoluție atât profesională cât și sentimentală.

În primele reprezentări ale romanului, Felix apare ca un om rațional, lucid care-și cunoaște foarte bine scopurile pentru care a venit în București. Totuși, din cauza unor factori exteriori, dorința lui se transformă astfel că la un moment dat singurul lucru care-l mai preocupă este Otilia. Personajul principal al romanului *Enigma Otiliei* reușește să se maturizeze prin iubire. Ceea ce îl face pe Felix să-și schimbe atitudinea despre viață este dorința de a se apropia tot mai mult de Otilia. O refuză de mai multe ori pe Aurica, fiica lui Aglae și asta deoarece speră să-și îndeplinească destinul sentimental alături de figura mereu tânără a Otiliei Mărculescu. În momentul în care află că nu există o legătură directă de sânge cu Otilia, Felix își pierde simțul rațiunii, afișându-se simplu în fața iubirii.

Felix nu reușește să se maturizeze singur, iar ceea ce-l conduce spre schimbarea opțiunilor vieții sunt experiențele noi pe care le trăiește, experiențe petrecute alături de Otilia, dar și de Pascalopol sau cei din clanul Tulea. Chiar dacă în primele sale reprezentări el dă dovadă de spirit analitic și de luciditate, odată cu trecerea timpului se observă naivitatea personajului, care-l conduce spre eșec de cele mai multe ori. Această naivitate este totuși substituită prin spiritul ambițios, care-l face să treacă peste anumite obstacole și să-și continue viața în reprezentări cât mai pozitive.

Intelectualitatea lui Sima este un instrument pe care G.Călinescu, îl folosește pentru a vedea totul prin ochii săi. Descrierea casei din primele pagini ale romanului este relevată prin intermediul viziunii tânărului. De altfel, acesta este un procedeu modern pe care cei doi romancieri îl utilizează și anume trecerea vocii naratoriale în sfera personajelor. Acest aspect poate există și datorită faptului că ambele personaje despre care s-a discutat sunt niște

intelectuali prin definiție. Întreg romanul este sinonim cu destinul lui Felix. Dacă primele imagini sunt văzute prin intermediul viziunii omului de geniu, finalul romanului e sinonim cu sfârșitul drumului inițiatic al acestuia. Portretul intelectualului e reprezentat cu exactitate de Felix și asta deoarece atunci când este dezamăgit de comportările fetei de care este îndrăgostit se refugiază în lectură. Interesant este că nu eșecul din iubire pe care-l trăiește nu îl doboară, ci dimpotrivă îl face să fie mai puternic și astfel să considere că iubirea și căsătoria sunt doar niște etape distincte ale vieții. Prin felul în care depășește situația dificilă în care este pus de Otilia, el dă dovadă de faptul că e o fire ambițioasă, care se maturizează prin dragoste, dar care nu lasă ca nimeni și nimic să-i schimbe destinul. Acesta se află prin comportamentul său deasupra societății burgheze, ceea ce-l face cu adevărat să fie considerat un intelectual al societății.

Cuplul format din Felix și Otilia, un cuplu care nu-și trăiește sentimentul de dragoste în totalitate poate fi regăsit și în picturile lui Theodor Aman (*Siestă în grădină*). Această pictură îi ilustrează pe cei doi îndrăgostiți surprinși împreună, fiecare având câte o activitate distinctă. Femeia se relaxează privind în gol, în timp ce bărbatul, asemeni lui Felix, citește înecându-și eșecul în cărți.

Figura 1. *Siestă în grădină*

Intelectualitatea în literatură este benefică și asta deoarece ajută la o calitate mai bună a scrierii. Intelectualii despre care am discutat mai devreme, Ștefan Gheorghidiu și Felix Sima, sunt oameni care au carte, care au ambiție, dar care pierd într-o oarecare măsură din cauza unor probleme, cum ar fi destinul în dragoste. Pentru Ștefan, acest conflict îl afectează în totalitate în timp ce pentru Felix, motivul eșecului în dragoste îl face să fie mai ambițios, aspect care relevă ideea că personajul din *Enigma Otiliei* are o stăpânire de sine mai mare decât Gheorghidiu.

Pe lângă latura intelectuală a operei moderne, important pentru o astfel de scriitură este imaginea burgheziei acelor perioade. Epoca ilustrată de ambii scriitori este una în care acest rang era majoritar. Dacă în romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* imaginea dominantă era cea a intelectualului aflat în gura unui monstru care distruge oameni, în celălalt roman de seamă al romancierului mai sus menționat, *Patul lui Procust*, apare atât imaginea spiritului luminat, dar mai ales cel al burgheziei. Imaginea reprezentativă a acestei laturi a societății, este Doamna T care se ocupă cu amenajări interioare. Această meserie o conduce spre întâlnirea cu domnul X, dezvăluit mai târziu ca fiind Fred Vasilescu, o altă figură reprezentativă a literaturii române.

Doamna T. este la rândul ei influențată de sentimentul de dragoste, însă o dragoste trăită puțin diferit. Sentimentele pe care femeia și Fred le aveau erau unele de vanitate, aceștia fiind mai mult preocupați de orgoliul lor decât de materializarea sentimentului de iubire. Tocmai din acest motiv sentimentele pe care ea le are față de bărbat nu sunt duse până la capăt și este nevoită să trăiască deziluzia unei iubiri neîmpărtășite.

Ea este tipul femeii individuale, care-și câștigă singură banii, dar care la fel ca ceilalți este deficitară la capitolul sentimente. Nu reușește să-și exprime trăirile, iar acest aspect o va conduce spre latura negativă a dragostei. Aceasta este la rândul ei tipul intelectual de femeie și reprezintă atât pentru Fred cât și pentru Ladima, un mister. Motivul pentru care trăiește mereu în deziluzie este acela că ține foarte mult la aparențe. Deși nu era un ideal feminin din punct de vedere estetic: „Nu înaltă și insultător de slabă, palidă și cu un păr bogat de culoarea castanei […] era poate prea personală ca să fie frumoasă în sensul obicinuit al cuvântului. Avea orbitele puțin neregulate, ușor apropiate, pronunțate, cu ochii albaștrii ca platină, lucind, fremătând de viață, care, când se fixau asupra unui obiect îl crăpau parcă.”(Camil Petrescu, *Patul lui Procust*) Doamna T reprezintă o figură sublimă pentru bărbați. Frumusețea

ei venea din interior, iar acest aspect e cel care l-a cucerit pe Fred, dar și pe alți bărbați. Chiar dacă în unele situații suferea, avea grijă să facă lucrul acesta atunci când era singură și asta deoarece imaginea pe care o afișa în societate era una foarte importantă.

Imaginea doamnei T este una reprezentativă pentru literatura română, dar pot fi găsite similitudini și în pictură, mai exact în tablourile lui Theodor Aman. O astfel de reprezentare poate fi regăsită în figura 2, unde este ilustrată o femeie care are umărul dezgolit, element al senzualității pe care și personajul din romanul lui Camil Petrescu o exprimă uneori. Chiar dacă aspectul fizic deranjează, Doamna T părându-i-se frumoasă doar lui Fred, în unele momente, această emană o senzualitate remarcabilă. Femeia prezentată în tabloul pictorului român este tristă, ipostază în care este regăsită și iubita lui Fred Vasilescu.

Fig.2. *Portret de femeie*

Modernitatea a propus elemente care au adus literatura la un alt nivel. Aceasta s-a asigurat că s-a atins un nou nivel, de la care să se progreseze mai departe. Ceea ce au făcut deosebit modernii a fost faptul că au adus în prim-plan probleme actuale ale societății, felul în care oamenii, mai exact intelectualii își trăiesc viața, dar și modul în care întâmpină eventualele probleme. Așa cum am observat de-a lungul acestei lucrări, toate personajele au o problemă atunci când trebuie să iasă din sfera lor de confort și să se implice sentimental în relații.

BIBLIOGRAPHY

Angelescu, Silviu, *Portretul literar*, Editura Univers, București, 1985.

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982.

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, traducere de Mihaela Slăvescu și Laurențiu Zoicaș, Editura Polirom, București, 2013.

Cenușă, Elza, *Literatură și pictură*, Editura Albatros, București, 1983.

Călinescu, George, *Enigma Otiliei,* Editura Andreas, București, 2015.

Crohmălniceanu, Ovid S, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Editura pentru literatură, București, 1967.

Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Editura Grammar 100+1, București, 2001.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.

Petraș, Irina, *Proza lui Camil Petrescu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981.

Petrescu, Camil, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război,* Editura Agora, București, 2012.

Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, Editura Contemporană, București, 1941.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

EXCURSIONS OF THE PORTRAIT IN BARBU ST. DELAVRANCEA'S WORK

Dorin Sergiu Ursuț

PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract:The literary portrait is a key element for writers in their process of creating characters. This literary process, often found in epic works, was used by Barbu Ştefănescu Delavrancea in his short story. Multiple models are at the basis of realising the portraits starting with the chroniclers Grigore Ureche and Miron Costin and ending with Calistrat Hogaş, a writer who impressed with his realism and naturalism.
In the present paper entitled "Excursions of the portrait in Barbu St. Delavrancea's work " I wish to approach the way in which the literary portrait is realised in Delavrancea's literary work. The purpose of this paper is to "review" the influences that are at the basis of delavrancea's work as well as the steps that the native writer has followed in creating his characters and analysis.

Keywords: portrait, model, recurrence, calophilia, naturalism, realism, romantism.

1. Introducere

Delavrancea se afirmă în literatura română ca o personalitate puternică, caracterizată printr-un „temperament artistic impetuos și contradictoriu".[1] Gazetar și publicist de renume și foarte atent cu aspectele vieții cultural-artistice, Delavrancea nu ezita nicio clipă să-și expună propriile preferințe și convingeri, chiar dacă existau anumite polemici. Proza lui Barbu Ștefănescu Delavrancea (1858-1918) se explică prin interacțiunea mai multor curente literare: romantism, realism și naturalism. Autorul se simte atras de o anume orientare literară în măsura în care aceasta coincide intențiilor sale estetice sau concordă cu mesajul pe care îl are de pus în valoare. Pe lângă această intersectare a curentelor literare, proza lui Delavrancea mai prezintă și un alt aspect deosebit, implicarea autorului în narațiune, fapt relevat de Tudor Vianu:

> *„În cele mai multe din nuvelele sale, chiar în acele de tip realist, Delavrancea se reprezintă pe sine, narează împrejurări de-ale sale sau încarnează conflicte sufletești proprii. Fondul inspirației sale rămâne liric, deși mijloacele sunt adeseori acele ale analizei și ale observației obiective. Chiar când i se întâmplă să pună în picioare o figură cu totul deosebită de sine, el o face din punctul de vedere al valorificărilor personale".*[2]

Delavrancea s-a afirmat în literatura română în special prin nuvelele sale. Acesta a reușit să construiască diverse tipologii precum: *ilustrul zgârceniei avare* din *Hagi Tudose*, sau cel al *pedagogului rău al școlii de modă veche* din *Domnul Vucea.* În trilogia sa istorică, acesta reușește să impună în conștiința cititorului idealul patriotic, în special în drama *Apus de soare.* Prin acest ideal bine conturat, scriitorul reușește să-și lase amprenta asupra literaturii noastre și să fie plasat alături de marii clasici ai literaturii române. Activitatea sa publicistică și politică își spune cuvântul, aceasta reușind să se evidențieze de cele mai multe

[1] Mircea Zaciu, *Scriitori români*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978, p. 179.
[2] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români,* București, Editura Contemporană, 1941, p. 180.

ori în creațiile sale, fapt ce îl face pe scriitorul nostru unul dintre cei mai strălucițI reprezentanți ai artei oratorice de la noi. Delavrancea are o vocație romantică nativă. Această „calitate" îl plasează spre trăiri zbuciumate și nu fac altceva decât să reflecteze o amintire sau chiar o idilă asupra naturii primitive:

> *„ Născut din plasma folclorică, stilul lui Delavrancea nu sugerează alt univers decît acela al naturii și al spațiului rural, fiind presărat cu expresii populare, pe care se vede că scriitorul le rostea cu o imensă plăcere. Naivitatea sau pitorescul unor comparații (ce nu apar acum desuete) stau alături de vorba cu miez, lucrînd încă asupra sensibilității noastre".*[3]

În acest sens vom descoperi un pictor sensibil, sentimental, un pasionat al etnosului românesc care e îndrăgostit până la refuz de tradiție, folclor sau de istorie. Tentația sa asupra realismului și a naturalismului îl vor conduce spre un limbaj violent cu caracter moral. Scriitorul creează în acest fel un erou negativ, „inadaptabil", „dezrădăcinat" sau chiar „învins" într-un scop educativ:

> „Delavrancea se împlinește epic topind temperamentul său romantic în rigorile observației realiste, dînd astfel o operă ce nu poate fi cuprinsă cu exactitate într-o formulă sau alta, căci, preocupat mai mult de finalitatea efectivă a scrierilor sale în conștiința publicului, și mai puțin de respectarea anume a rigorilor unei discipline metodice, decretează: <<... experiență și observație, luptă psiho-fiziologică, iată în două cuvinte caracterul naturalismului. Timpul își va face datoria să păstreze nevestejiți laurii celor cari în artă, voind a ne mișca, ne prezintă fenomene psihice sensibile, celor cari ne mișcă marele simpatic, celor cari prezentându-ne bunul și răul naturei noastre, ne constrîng, prin elocința faptelor, a întoarce fața cu dezgust de la patimele al căror sfîrșit e rușinea>>".[4]

În lucrarea de față, intitulată *Incursiuni ale portretului în opera lui Barbu Șt. Delavrancea,* doresc să abordez modul în care portretul literar se realizează în creația literară a lui Delavrancea. Scopul acestei lucrări este de a pune „în revistă" influențele care stau la baza realizării operei delavranciene, precum și pașii pe care scriitorul autohton i-a urmat în realizarea personajelor și analizelor sale.

2. Delavrancea – un continuator al portretului literar românesc

Unul dintre primii scriitori care au implementat arta portretistică în literatura română este cronicarul moldovean Grigore Ureche. Acesta s-a făcut remarcat prin realizarea unor portrete atât individuale, cât și colective, motiv pentru care a reușit să capteze atenția criticii literare românești. În *Letopisețul Țării Moldovei* este urmărită în cea mai mare parte domnia domnitorului moldovean, Ștefan cel Mare. Portretul pe care îl realizează Grigore Ureche în această cronică este de a idealiza domnia voievodului, care era socotită drept un model:

[3] Alexandru Săndulescu, *Delavrancea*, București, Editura Eminescu, 1975, p. 127.
[4] Constantin Cubleșan, *Opera literară a lui Delavrancea*, București, Editura Minerva, 1982, p. 179.

„ Fost-au acest Ştefan Vodă om nu mare de statu, mânios şi degrabă vărsătoriu de sânge nevinovat; de multe ori la ospeţe omorâea fără judeţu. Amintirilea era om întreg la fire, neleneşu, şi lucrul său îl ştiia a-l acoperi şi de unde nu gândiiai, acolo îl aflai. La lucruri de războaie meşter, ca văzându-l ai săi, să nu să îndărăpteze şi pentru aceia raru războiu de nu biruia. Şi unde-l biruia alţii, nu pierdea nădejdea, că ştiindu-să căzut jos, să ridica deasupra biruitorilor".

Modelul folosit în realizarea portretului lui Ştefan cel Mare a fost preluat de la scriitorul latin, Titus Liviu cu a sa operă, *Hanibal.* Grigore Ureche nu ezită în a prezenta şi defectele domnitorului moldovean, chiar dacă acesta îl descrie într-un mod ce reflectă admiraţia. Trăsăturile morale sunt şi ele evidenţiate de către cronicar, plasându-l în sfera domnitorilor buni pe care poporul român i-a avut. Portretul lui Ştefan cel Mare îl întâlnim adesea şi în scrierile lui Barbu Ştefănescu Delavrancea, mai precis în dramaturgia sa. Imaginea lui Ştefan cel Mare însă reiese mai mult din faptele şi gesturile acestuia, iar diferenţa dintre cronicar şi scriitorul nostru e că Grigore Ureche urmăreşte activitatea domnitorului încă din primii ani de domnie, în timp ce Delavrancea urmăreşte doar ultima perioadă de domnie a acestuia.

Un alt cronicar de seamă care s-a afirmat în literatura noastră prin arta portretistică este Miron Costin. Acesta continuă opera lăsată în urmă de către Grigore Ureche, însă maniera de realizare a portretelor sale se dovedeşte a fi subiectivă. În *Letopiseţul Ţării Moldovei de la Aron Vodă încoace* portretele sunt realizate tot printr-o ierarhizare, cea a domnitorilor buni şi răi. Portretele realizate de către cronicar sunt cele ale lui Moise Movilă, Miron Barnovski, Ştefan Tomşa sau Radu Vodă. Portretul cel mai bine conturat de către Miron Costin este cel al lui Ştefan Tomşa, realizat în detaliu şi într-un mod sângeros: „Domniia lui Ştefan-vodă Tomşea, cum s-au început în vărseri de sânge, tot aşe au trăit". Criticul Eugen Negrici observă modul teatral în care cronicarul realizează portretele sale. Momentele se realizează ca adevărate piese de teatru la care participă doar 3 personaje: „domnul: *vărsătoriu de sânge,* gâdele, *un ţigan calo, ce să dzice piersătoriu de oameni, ţigan gros şi mare de trup* şi grupul boieresc, *tăcut, cu zilele amână"*[5]

Miron Costin renunţă la obiectivitatea impusă de Grigore Ureche şi intervine în text într-un mod subiectiv, dar şi cu rol moralizator:

„Ce cum a tuturor tiranilor, adecă vărsătorilor de de sânge, la toate ţărâle în lume urâtă este stăpâniia, aşea şi a lui Tomşea-vodă. [...] Şi hiecându unde este frica, nu încape dragoste. [...] Fericiţi sintu aceia domni cărora ţărâle slujescu din dragoste, nu din frică, că frica face urâciune, şi urâciunea, câtu de târdzâu, tot izbucneşte.".

Un alt scriitor care a adoptat această latură a portretului literar în literatura română este Costache Negruzzi. Nuvela sa de căpătâi, *Alexandru Lăpuşneanu*, apărută în primul număr al revistei *Dacia literară* în anul 1840, proiectează figura unui domnitor crunt, „vărsătoriu de sânge". Această figură însă este umbrită de frumoasa sa soţie, Ruxandra, cea în care întregul popor îşi pune toate speranţele în a-l îndupleca pe Alexandru Lăpuşneanu să mai facă rele. Ea este prezentată într-un mod obiectiv de către scriitorul preromantic şi înfăţişează un adevărat tablou de frumuseţe:

„Peste zobonul de stofă aurită, purta un benişel de felendreş albastru blănit cu samur, a căruia mânice atârnau dinapoi; era încinsă cu un colan de aur, ce se închia cu mari paftale de matostat, împregiurate cu petre scumpe; iar pe grumazii ei atârna o salbă de multe şiruri de margaritar. Şlicul de samur, pus cam într-o parte, era împodobit cu un surguci alb şi sprijinit cu o floare mare de smaragde. Părul ei, după moda de atuncea, se

[5]Carmen Oprişor, *Note de curs,*Sibiu,Editura ULBS, 2007, p. 20.

împărţea despletit pe umerii şi spatele sale. Figura ei avea acea frumuseţă, care făcea odinioară vestite pre femeile României".[6]

Calistrat Hogaș rămâne unul dintre pionii importanți în realizarea portretelor. Acesta a reușit să dea o formă caricaturală proiecțiilor sale în scrierea sa de căpătâi *Pe drumuri de munte.* Caricatura tinde uneori spre o latură a monstruozității, acolo unde, observă Silviu Angelescu, se produce discrepanța dintre modelul real și imaginea realizată de scriitor. Aceste monstruozități, după cum afirmă același critic, au rolul de a produce *efecte estetice*. În jurnalul de călătorie al prozatorului, personajele care capătă o anumită înfățișare grotescă sunt cele de sexul feminin. Caracterizarea acestora au intenția de a fixa, naturalist vorbind, o anumită senzație:

> „N-am văzut în zilele mele față mai urîtă de călugăriță bătrînă… Din tot chipul, însă, de stafie al acelei călugărițe și astăzi mi-au rămas, parcă înfipți în inimă cei doi ochi ai ei, negri, mici și scînteietori; și astăzi, parcă, mă biciuiesc peste suflet șuvițele ei sure de păr, care-i atîrnau de toate părțile capului ca niște șerpi împleticiți în o mie de forme fantastice; și astăzi rînjește, parcă, închipuirii mele îngrozite, acea raghilă de dinți galbeni, rari și ruginiți, prin ale căror strungi ar fi putut intra și ieși în goană, o turmă de berbeci…" (Calistrat Hogaș, *Pe drumuri de munte,* prefață de Ilie Dan, București, Editura Albatros, 1986, p. 36).

Aspectul neîngrijit al călugăriței și îmbătrânirea acesteia, arată dificultățile de care a avut parte personajul de-a lungul vremii. Ea se îndreaptă spre o eliberare din țara feminității romantice sau a decăderii femeii în fața lui Dumnezeu prin păcatul strămoșesc. Acest lucru este evidențiat prin statutul său de călugăriță, un rol preluat pe filieră religioasă și asumat cu o anumită ironie, pentru a-i fi iertate păcatele din tinerețe. După cum putem observa, personajul lui Hogaș capătă nuanțe mitologice, aducând în conștiința cititorului imaginea Medusei din mitologia greacă. Detaliul acaparat în acest paragraf are rolul de a realiza o falsă identitate a modelului impus de scriitor. Senzația produsă de aceste imagini nu e una tocmai plăcută. Cititorul încearcă într-un fel să capteze atenția publicului lector introducându-l într-un „labirint" produs de el însuși. Acest „labirint" are ca scop dezlegarea misterului impus de către scriitor și de a demasca personajul impus de către acesta. O altă imagine caricaturală realizată de către Hogaș este cea realizată în povestirea *Părintele Ghermănuță*: „[...] Și o bucată de vreme, botul ascuțit al babei, cu mustețile lui sure și lungi, și gușa nodoroasă a Aniței, cu fanfara ei cu tot, stăpîniră îngrozita mea închipuire"[7]. Naratorul – personaj își arată indignarea asupra situației care s-a abătut asupra sa, aceea de a nu se putea odihni, după o zi lungă și obositoare de pelerinaj. Acesta îi „creionează" bătrânei „mustăți" pentru a o ironiza, considerându-i sforăitul ca fiind asemănător cu acela produs de o „fanfară", un sunet greu de digerat pentru călător. Caricatura creată de către narator are un rol semnificativ în opera sa, acela de a ironiza personajele care i-au „displăcut". Ele au dobândit pe parcurs anumite conotații himerice și chiar grotești. Prin realizarea acestora, autorul nu a dorit doar să umple niște pagini, ci a dorit să atragă atenția cititorului, deconectându-l puțin din scrisul oarecum „greoi" al descrierilor sale abundente. Acestea au și o tentă umoristică, iar proiectarea „negativismului" nu poate avea decât un rol receptiv mai „plauzibil" al firului narativ deoarece „insubordonarea imaginii urmărește acreditarea altei realități care, deși păstrează zone de contact cu realul imitat, nu se confundă cu aceasta"[8].

3. Confiscarea lui Delavrancea

[6] Costache Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanul*, București, Editura Ștefan, 2001, p. 105.
[7] Calistrat Hogaș, *Pe drumuri de munte,* prefață de Ilie Dan, București, Editura Albatros, 1986, p. 207.
[8] Alexandru Săndulescu, *Delavrancea,* București,Editura Eminescu, 1985, p. 28.

Ca și în cazul altor scriitori redescoperiți prin prisma operelor lor, creația lui Barbu Ștefănescu Delavrancea a reușit să prindă contur doar postum, aceasta fiind confiscată de ideologiile tradiționaliste precum realismul, naturalismul sau romantismul, însă acceptat ca fiind un scriitor care își îndrăgește propria țară, fiind considerat un adevărat admirator al naturii. Metamorfozarea naturii în forma ei realistă, coroborată cu arta scriitorului de detaliere a acesteia îi fac opera să capete o anumită valoare estetică și să devină, în prealabil, un adevărat *centrum mundi* în literatura noastră. Delavrancea simțea o chemare interioară din partea folclorului destul de intensă. Unul din argumentele pentru care scriitorul român optează pentru această latură se datorează faptului că el a fost crescut într-un astfel de mediu în care se opta pentru tradiția doinelor și a baladelor. Pasiunea sa asupra folclorului se intensifică în momentul în care se împrietenește cu Bogdan Petriceicu Hasdeu și începe să studieze tratatele istorice și filologice ale acestuia. Delavrancea proiectează o imagine a satului românesc într-un stil romantic, iar tablourile provenite din natură nu fac altceva decât să dea senzația de ireal, inspirate parcă dintr-un basm. Portul românesc își face și el simțită prezența prin vestimentația personajelor, desprinse parcă din tablourile lui Nicolae Grigorescu prin simplitatea și naturalețea descrierii. Romantismul delavrancian ni se reflectă astfel prin redarea naturii pure, a spațiului nealterat de urbanism. Toată descrierea sa este învelită cu un strat subțire de muzicalitate, tabloul romantic fiind unul extraordinar și foarte bine realizat.

Scriitorul apelează des la evocarea trecutului prin care reușește să aducă în prim-plan proiecția unor figuri familiare precum *Bunicul* și *Bunica*. Acest aspect a fost preluat de la mama sa, cea care obișnuia deseori să relateze diverse povestioare în perioada copilăriei scriitorului. Personajele lui Delavrancea sunt considerate a fi „oameni ai naturii" prin modul în care aceștia au fost crescuți, prin tradițiile pe care aceștia le-au moștenit și transmis mai departe urmașilor lor. Întreaga imagine pe care ne-o creează scriitorul, a țăranului preocupat de grijile „supraviețuirii" într-o perioadă în care clasele politice o ignorau este realizată prin culori vii, ceea ce îl fac pe Delavrancea un adevărat pictor al literaturii noastre. Scriitorul român iubește natura, care prin formele sale de metamorfozare îi oferă în permanență ceva nou prin care să îl surprindă. Nemulțumit de epoca reliefată, scriitorul nostru încearcă să își găsească un ideal în trecut, la fel ca alți scriitori romantici precum Mihai Eminescu. Acesta glorifică luptele haiducești cum se întâmplă în nuvela *Șuer* sau chiar poetizând copilăria în *Bunica, Bunicul.*

În povestirile sale scurte, *Bunica, Bunicul,* viziunea scriitorului „vrâncean" se dovedește a fi una idilică, chiar romantică. Portretul bunicului este realizat într-un cadru „edenic", prin prisma amitirii:„Bunicul stă pe prispă. Se gândește. La ce se gândește? La nimic. Înnumără florile care cad; Se uită în fundul grădinii. Se scarpină în cap. Iar înnumără florile scuturate de adiere.". Imaginea bunicului este una care sugerează bunătate, blândețe, chiar dacă anii și-au lăsat amprenta asupra sa: „Pletele lui albe și creț parcă sunt niște ciorchini de flori albe; sprâncenele, mustățile, barba, peste toate au nins anii, mulți și grei." În *Bunica* se evidențiază incantația poetică, realizată parcă într-un vis „O văz ca prin vis, o văz așa cum era. Naltă, uscățivă, cu părul alb și creț. Cu ochii căprui..." și exprimă puritate dar și sensibilitate din partea scriitorului.

Într-o altă nuvelă scrisă de Barbu Ștefănescu Delavrancea se apelează la un timp trecut pentru a prezenta fericirea pierdută care se abătea asupra țăranilor. Aceasta se realizează în scrierea *Odinioară,* acolo unde se face un elogiu vieții patriarhale:

> *„În ziua de azi – oftează autorul cu regret – bătrânii s-au dus după tărâmul ăsta. Case vechi, nespoite, dărâmate, fără garduri, mărturisesc că sărăcia s-a încuibat în locul belșugului de odinioară. Azi tot e d-a valma,*

căci toate sunt d-a valma, când bietul creştin nu mai are ce ocroti. Grajdurile, ulucile cu porţile mari au fost aruncate în sobă pe gerul Bobotezei. Curţile pline de altădată cu păsări sunt pustii. Abia câte un câine mai hămie şi te vesteşte că e la locaş de om...". „Grânarii au ajuns la două mârţoage de cai, şi nu mai pun în căruţele cu coviltir patru kile mari. Toată mahalaua a sărăcit şi se îngroapă în ruine şi bozii."[9]

Pictor este denumit și de către Nicolae Iorga și Titu Maiorescu, cei care observă că scriitorul delavrancian a adus o nouă trăsătură a romantismului și anume viziunea sa sub forme picturale redată în tonuri idilice. Delavrancea este un bun creator de portrete și de peisaje, iar prin această calitate poate fi asemănat cu Calistrat Hogaș sau Mihail Sadoveanu. El e un „zugrav" precum cei anonimi ai vechilor biserici, care își lasă amprenta sufletească în fresca socială relatată.

Peisajul de vară pe care îl schițează scriitorul nostru este realizat printr-o cromatică vie și asemănător cu tablourile lui Ștefan Luchian. Culorile sunt intensificate de către scriitor și transpuse într-un cadru viu, în care natura renaște:

„Fânul de leandră, de margaretă, de trifoi, cu vlăstare învoalate, de măzăriche vestejită să mişcă în valuri uşoare ca o pânza îmbrebenată cu flori. Scântuitoarele se ridicau cu vârful roşu. Drăgaica stufoasă răspândea prepeta de soare, un miros cu floare de tei. Lumânările, drepte şi bățoase, întreceau fânul şi stau de streje, din pas în pas, cu flori galbene şi bătute de acelaşi picior".[10]

Realismul este adevărata ideologie pe care scriitorul o implementează în opera sa. Prin el, Delavrancea dorește să reflecte acele vremuri de „altădată" ale ruralismului, a oamenilor muncitori care se confruntă cu problemele societății. Modul în care scriitorul își descrie personajele este unul unic, prin naturalismul de care dă dovadă. Sărăcia este aspectul pe care scriitorul nostru dorește să îl evidențieze în scrierile sale. Delavrancea înfățișează o imagine cruntă a personajelor sale, așa cum se întâmplă în povestirea *Sorcova*, unde sărăcia și mizeria ocupă primul loc.

Portretul delavrancian are la bază mai multe direcții, majoritatea dintre acestea reflectând modele din realitatea rurală. Personajele sunt zugrăvite caricatural în încercarea de a arăta o altă caracteristică în afară de cea pozitivistă. Caricatura tinde de cele mai multe ori spre o latură a monstruozității, acolo unde se realizează discrepanța dintre realitate și imaginea realizată de către scriitor. Rolul acestui procedeu este de a reflecta într-un singur personaj, așa cum se întâmplă în nuvelele *Zobie* și *Milogul,* întreaga societate românească din acel răstimp prin folosirea unor aspecte negative bine puse la punct. Prin utilizarea caricaturii, scriitorul încearcă să atragă publicul lector de partea sa și să-l introducă într-un „labirint" produs de el însuși. Negativismul promovat de către Delavrancea în scrierile sale au un rol educativ pentru publicul cititor, deoarece toate aceste relatări nu pot fi decât lecții de viață ce trebuiesc analizate cu atenția.

Gigantizarea realității este un procedeu des întâlnit în scrierile lui Delavrancea, acesta tinzând de cele mai multe ori spre hiperbolizarea unor situații sau a unor eroi. Prin această figură de stil, scriitorul zugrăvește atent realitatea, încercând astfel să o idealizeze. Atât epitetele, cât și verbele de acțiune își fac simțită prezența în textele scriitorului. Acestea dau

[9]Barbu Ștefănescu Delavrancea, *Paraziții,* Editura Minerva, 1982, p. 47.
[10]***Ibidem***, p. 52.

un ritm alert acțiunii, dar în același timp oferă și o muzicalitate de tip romantică. Timpul verbal predominant în scrierile lui Delavrancea este perfectul simplu, acesta fiind folosit pentru a elimina monotonia și pentru a proiecta „istoria unei vieți", după cum afirmă Alexandru Săndulescu. Delavrancea este un bun analizator al diverselor situații ale vieții, impresionând prin procedeele sale stilistice, morfologice, sintactice sau estetice. Este un calofil desăvârșit prin felul în care acesta valorizează cuvântul, plasându-l astfel într-o sferă coloristică și expresivă.

Folosirea acestei tematici realiste, una considerată preferată pentru scriitorul nostru, dar și prin mijloacele artistice implementate în descrierile sale, Delavrancea devine în literatura noastră un pictor, de cele mai multe ori de moravuri. Acesta a reușit să zugrăvească o epocă într-o formă realistă și să-i dea o anumită tipologie morală. Chiar dacă nu are adâncimea satirică a lui Caragiale sau arta sa de neegalat, Delavrancea rămâne unic în literatura noastră prin modul în care acesta a reușit să folosească curentele literare în operă.

4. Delavrancea și stilul său calofil

Delavrancea tinde mereu să valorifice cuvântul, plasându-l într-o sferă coloristică și expresivă. Calitățile sale de pictor nu mai reprezintă un secret pentru nimeni, el fiind înzestrat cu un astfel de talent, iar stilul său, de cele mai multe ori, devine unul plasticizat. Teoreticianul rus Tzvetan Todorov are o afirmație destul de interesantă și menită a fi analizată cu atenție. Acesta afirmă că în nucleul oricărei creații literare trebuie să existe o înlănțuire de aspecte situate în câmpul semantic și în nivelul frazeologic:

> *„un eveniment va fi considerat element sintactic în măsura în care el face parte dintr-o configurație mai largă, în măsura în care el întreține relații de contiguitate cu alte elemente mai mult sau mai puțin apropiate lui. În schimb, același eveniment se va constitui element sintactic din clipa în care el va fi comparat cu alte elemente, asemănătoare sau opuse lui, fără ca între acestea și el să se stabilească însă o relație imediată. Semantica ia naștere din paradigmatic, așa cum sintaxa are la bază sintagmaticul".*[11]

Acest proces în care întâlnim sintagmaticul și semanticul este folosit și de către Barbu Ștefănescu Delavrancea în crearea descrierilor sale. Prin cuvânt, scriitorul își exprimă afectivitatea față de folclorul românesc și frumusețea limbajului. Prin folosirea unor comparații, Delavrancea își etalează sensibilitatea, ipostază care poate fi remarcată în nuvela *Sultănica*: „avea niște ochi ca pruna de mari"; „avea buze rumene ca bobocul de trandafir" sau: „galbenă ca spicul și subțire ca pînza păianjenului". Alexandru Săndulescu în studiul său intitulat *Delavrancea* (apărut la București, editura Albatros, în anul 1970) observă bogăția expresiilor pe care scriitorul român le realizează și îl aseamănă cu stilul impus de către Homer. Scriitorul grec folosea numeroase comparații în registrul său stilistic, dar care, la rândul lor subordonau o altă serie de comparații. Acest aspect poate fi remarcat tot în nuvela *Sultănica,* acolo unde personajul principal feminin este descris cu o foarte mare atenție, fiind evidentă dedicarea pe care scriitorul o are în realizarea acestui portret. Aceasta se realizează în felul următor:

> *„Sultănica nu mai băga nimic în gură. Se topea pe picioare. Îngălbenise, se uscase ca iasca și-i scoteai vorbele cu cleștele. Ochii ei, drăgălași odinioară, în fiece dimineață erau roșii. Noaptea, cum simțea pe mama Stanca înșelată de somn, plîngea năbușit pînă ce pleoapele îi zgîriau*

[11] Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, București, Editura Univers, 1973, pp. 113-114.

luminile. Unde o apuca gîndurile, acolo rămînea, fără a clipi, cu mînele înțepenite ca niște bețe. Și după ce se întunecă, pe buzele ei, crăpate și acoperite cu pielițe pîrlite, trece cîte un surîs trist și plin de amărăciune. Nu mai știa de lume, nici de rugăciunea obișnuită. Se mișca ca o vîrtelniță, fără să știe, fără să stea. Cînd umbla, aluneca ușor, ca umbra ce însoțește pașii omului. Așa se văd codrii mușcelelor, mesteacănii bălai, cu frunzișul mărunt prin care tremură cerul vioriu, și dodată, ca arși de var la rădăcină, se scutură de frunză, se cojesc de teaca lustruită, se-ncovoaie, se usucă și pier pe nesimțite."[12]

De cele mai multe ori, Delavrancea se confundă cu personajele sale. Acesta intervine în scrierile sale pentru a da informații suplimentare, luând locul unui personaj și implicându-se astfel afectiv: „De cîte ori n-o podideau lacrimile pe biata bătrînă, privind acareturile mari, dar pline de sărăcie și pustiu..." (*Sultănica*). Alexandru Săndulescu afirmă că acest procedeu este folosit pentru a diferenția categoriile sociale, care la rândul lor se află într-o relație antitetică. Gigantizarea realității este un procedeu des întâlnit în scrierile lui Delavrancea, aceasta tinzând de cele mai multe ori spre hiperbolizarea unor situații sau a unor eroi:

„Moș Crăciun era o namilă de romîn cît toate zilele. Moțăia rezemat de patru copaci groși cît buțile, și copacii se îndoiau trosnind sub șalele lui. O mînă de-ar fi învîrtit i-ar fi culcat pe toți la pămînt. În barba lui albă era atîta lînă cît ai lua după o turmă. Și îi curgea la vale : de sub nas și de sub ochi, pale, pale, mustățile albe și barba, și se înecau mai jos de genunchi în zăpadă ; să fi zis că varsă cineva cu gălețile lapte și sloi de gheață, așa îi erau de lungi, de albe și de înghețate mustățile și barba".[13]

Prin această figură de stil (hiperbola), scriitorul zugrăvește atent realitatea, încercând astfel să o idealizeze. Descrierea care reiese de aici tinde spre o latură a fabulosului, desprins parcă dintr-un basm cu prinți și prințese. Atât epitetele, cât și verbele de acțiune își fac simțită prezența în textele lui Delavrancea. Acestea dau un ritm alert acțiunii, dar în același timp oferă și o muzicalitate de tip romantic: „Alteori torc de-o pînză cu mîna mea, năvădesc, urzesc, țes, nălbesc, fac cămăși, lui tata tău, le calc și le așez binișor în ladă..." (*Stăpînea odată*). Raportându-ne la nivelul frazeologic, Alexandru Niculescu în studiul său intitulat *Evoluția frazei în stilul lui Barbu Delavrancea* îl aseamănă pe scriitorul nostru cu un alt beletrist din sfera naturalismului, și anume Alphonse Daudet. Delavrancea preia de la scriitorul francez fraza lungă care are în alcătuirea ei acțiuni consecutive, dar care sunt așezate într-un raport de coordonare: „Irina lăsă făcălețul în mîna mă-sii, se strucură pe prispa din jurul pereților pînă la spatele casei, apoi se întoarse într-un suflet în tindă, se scutură de omăt și sări pe vatră" (*Hagi-Tudose*). Timpul verbal predominant în scrierile lui Delavrancea este perfectul-simplu, acesta fiind folosit pentru a elimina monotonia și pentru a proiecta „istoria unei vieți" așa cum Alexandru Săndulescu susține.

Barbu Ștefănescu Delavrancea rămâne unic în literatura noastră prin felul în care își realizează stilul calofil. Ca o concluzie, putem afirma faptul că scriitorul nostru este un pictor în realizarea portretelor sale, prin exactitatea de care dă dovadă. Este un bun analizator al diverselor situații ale vieții, impresionând prin procedeele sale stilistice, morfologice,

[12]Barbu Ștefănescu Delavrancea, *Sultănica*, București, Editura Pentru Literatură, 1961, p. 17.
[13]***Ibidem,*** p. 14.

sintactice sau estetice. Acesta surprinde de cele mai multe ori cititorul prin intervențiile sale, menite să ofere informații suplimentare.

BIBLIOGRAPHY

Angelescu, Silviu, *Portretul literar*, Editura Univers, București, 1985.
Alexandru Săndulescu, *Delavrancea,* Editura Eminescu, București, 1975.
Alexandru Săndulescu, *Delavrancea,* Editura Albatros, București, 1970.
Balacciu, Jana, *Calistrat Hogaş*, Editura Eminescu, București, 1976.
Barbu Ștefănescu Delavrancea, *Nuvele, povestiri, basme*, prefață de Emilia Șt. Milicescu, Editura Pentru Literatură, București, 1961.
Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982.
Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, traducere de Micaela Slăvescu și Laurențiu Zoicaș, Editura Polirom, București, 2013.
Constantin Cubleșan, *Opera literară a lui Delavrancea*, Editura Minerva, București, 1982.
Ghemeș, Ileana, *Curente și orientări literare, aspecte ale receptării realismului în literatura română,* Seria didactică, Alba Iulia, 2005.
Hogaș, Calistrat, *Pe drumuri de munte*, prefață de Constantin Ciopraga, Editura Tineretului, București, 1965.
Hogaș, Calistrat, *Pe drumuri de munte*, prefață de Ilie Dan, Editura Albatros, București, 1986.
Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
Oprișor, Carmen, *Note de curs,* Editura ULBS, Sibiu, 2007.
Negoițescu, Ion, *Istoria literaturii române*, volumul I, Editura Minerva, București, 1991.
Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, București, 1973.
Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, volumul 2, Editura pentru literatură, București, 1966.
Zaciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Aurel, *Dicționarul Scriitorilor Români*, D-L, Editura Fundației culturale române, București 1998.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE AQUATIC POETICS IN THE WORK OF RODICA BRAGA

Carmen Doina Vasilca

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract:Rodica Braga is an outstanding voice in our contemporary literature in her attempt to represent the inner world of human being seen from the perspective of the treble hypostasis of feminity. We can identify new thematic universes which render originality and complexity to her literary work.
The analysis of Rodica Braga's poetic universe is meant to identify and value the diverse hypostases of water. The aquatic element is emphasized in her literary work, being in relation with other archetypes which are present in her literary work.
The poetic universe of the contemporary writer, Rodica Braga is noticeable for her contemplative, reflexive attitude marked by the abundance of metaphors which illustrate the feeling of anxiety generated by the implacable elapse of time.
The light associated with snow or day with all their elements illustrates the relation of the poetic ego to the reality of the mean world, and by associating other themes specific to the writer such as the mirror, the rain, the shiny surface of the water, the love, and so on, recurrent elements are emphasized in order to render a particular note to her artistic language.

Keywords:creation, lyrical, aquatic, symbole; purifying, the existential lyric, reflexivity, introspection

Aspecte ale metaforei acvaticului pornind de la apele jucăușe, apele adormitoare, apele netrecute, fluiditatea privirii, apele feminin-languroase, apele infinite, apele exotice, apele angoasante, apele totemice, apele fantastice, apele absente, apele primordiale sunt valorificate în operele poeților majori - de la Mihai Eminescu și junimiști, la George Coșbuc, Tudor Arghezi, Vasile Voiculescu, Lucian Blaga, Adrian Maniu, Ion Pillat, Ion Barbu, până la Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ileana Mălăncioiu, Ana Blandiana, Ioan Alexandru, Mircea Ivănescu sau Cezar Baltag, care au grupat semnele poetice din câmpul semantic acvatic în jurul unor nuclee cum ar fi apa primordială, apa morții, apa stătătoare, apa curgătoare, surprinzând apa în ipostaze spirituale și materiale care conferă unicitate expresiei artistice.

Figurile de stil insolite sunt rezultatul imaginației materiale a apei și reflectă prin imagini sinestezice universul artistic și imaginarul poetic specific. Tropii acvatici intermediari (epitetul, metafora sau comparaţia personificatoare, metafora simbolică, metafora şi comparaţia sinestezică) sunt folosiți cu originalitate de marii scriitori.

Cercetarea imaginarului liric în reprezentările lirice feminine demonstrează că acestea nu sunt prezențe accidentale în literatura română modernă ci reprezintă o semnificativă valoare atât cantitativă cât și din punct de vedere al discursului.

Tema acvaticului, observabilă pe diverse paliere, pornind de la simbolistică, mitologie, fiinţele acvatice, istoria „vălurită" (literatura de extracție istorică), apele melancolice ale romanticilor, (specificul apei ca reverie), insularitate și fantastic, apele mignone: lacrima, roua, ploaia, fântâna, apele potopitoare; mările simbolice, acvaticul static și acvaticul dinamic, este ilustrată în lirica feminină de la eclectismul Gabrielei Adameșteanu sau retorica metaforizant-paradoxală a Anei Blandiana, până la vizionarismul poetic de

reconstituire a lumii tradiţionale vizibil în opera Ilenei Mălăncioiu, în nonconformismul Marianei Marin sau în mediația filozofică a Rodicăi Braga.

Prin creațiile marilor scriitori este pusă în valoare diversitatea modurilor de manifestare artistică a metaforei apei.

Deoarece elementul acvatic joacă un rol important în evoluția însăși a vieții, făcând un periplu prin literatura română, cu referire la opere generice ale unor scriitorilor marcanți ai acesteia, constatăm că apa este indestructibil legată de cursul istoriei reflectând ceva din mentalul românesc.

Universul poetic al scriitoarei contemporane Rodica Braga se remarcă printr-o atitudine meditativă, reflexivă, marcată de abundența metaforelor care ilustrează sentimentul neliniștii generat de trecerea implacabiă a timpului.

Lumina asociată zăpezii sau regimului diurn cu toate elementele sale ilustrează raportarea eului poetic la realitatea lumii meschine, iar prin asocierea altor motive specifice creației scriitoarei: oglinda, ploaia, luciul apei, iubirea etc se pun în evidență elemente de recurență care particularizează limbajul artistic.

Analiza universului poetic al Rodicăi Braga urmărește să identifice și să valorizeze diversele ipostaze ale apei. Elementul acvatic este evidențiat și în creația acesteia, fiind în relații de determinare cu alte arhetipuri prezente în operă. Identificarea specificului acestui element primordial, a modului în care determină crearea unor lumi particulare, a felului în care alternează și determină definirea universului poetic studiat reprezintă o preocupare creionată în prezenta lucrare.

Rodica Braga este o voce exemplară, singulară în literatura noastră contemporană prin încercarea sa de a reprezenta interioritatea ființei privită din perspectiva triplei ipostazieri ale feminității. În opera sa identificăm noi universuri tematice care conferă originalitate și complexitate creației sale.

Cercetarea imaginarului liric în opera Rodicăi Braga se poate realiza din perspectiva poeticii acvaticului reflectată în teoria imaginarului așa cum o găsim în operele unor teoreticieni marcanți (Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Albert Béguin, Jean Burgos, Mircea Eliade ș.a.) și se datorează faptului că aceasta nu este o prezență temporară în literatura română modernă ci reprezintă o valoare semnificativă, insuficient aflată în atenția exegeților.

Observăm în poezia Rodicăi Braga o anumită dinamică a simbolisticii acvaticului pe care scriitoarea o raportează la trăirile existențiale, condiția eului marcat de dorința întoarcerii la sens și la momentul originar. Apa apare, în creația sa, ca element bivalent, cu valori antitetice care evidențiază în mod particular ideea timpului implacabil și a efemerității.

Astfel lacrima, fântâna, izvorul, zăpada, ploaia, roua, picătura, râul, oul – ca simbol al increatului sunt leitmotive care conturează un univers poetic reflexiv, căruia îi lipsește cu desăvârșire latura descriptivă și care ilustrează rolul cathartic pe care scrisul îl are pentru creatoare.

Lucrarea va reliefa o realitate, conturată cu ajutorul unor manifestări specifice ale apei, și nu numai, ca element primordial care permite reîntoarcerea la matricial.

Universul poetic al scriitoarei Rodica Braga se evidențiază prin limbajul poetic complex, prin diversele ipostaze ale eu-lui liric, prin simbolurile, temele și motivele prelucrate și prin tehnicile abordate în elaborarea scriiturii.

Pentru creatoare universul imediat devine o reflexie a propriului sine, astfel încât comunicarea se realizează din dublă perspectivă. Procesul de cunoaștere, fie a mediului exterior fie a propriei interiorități are un flux neîntrupt care permite ilustrarea dublei ipostaze a ființei din perspectiva raportării la absolut și, în relație de opoziție, la efemeritatea omului: „oricât m-aş strădui,/ochiul meu nu se poate/pe sine vedea./doar lumea îşi varsă/prin el, în

mine, povara ei/de lumini şi umbre,/ca şi cum l-ar mângâia/pentru neputinţa lui." (Volumul *Timp în derivă*)

Prin simpla acțiune a rostirii, cuvintele capătă formă și valoare, ilustând un soi de pragmatism și coborâre într-un spațiu al contingentului în care „vorbele se izmenesc/şi îşi cer iertare/pentru nevolnicia lor,/dar ce să fac eu, oare,/cu toate acestea,/când, în mine, fierul roşu//al zicerilor/m-a însemnat pentru totdeauna/cu cicatrici dizgraţioase/ce par mai limpezi/decât adevărul?" (Volumul *Timp în derivă*)

Comuniune a eului cu întreg universul, poezia este o stare de spirit care presupune revelare a sinelui, e formă de comunicare și de problematizare a întregii existențe prin deplasare dinspre trăirea apolinică înspre dionisiac:„ascultă tăcerea cum creşte/în adâncul tău nemişcat,/toate sunetele lumii/intrate în repaos,/împăcate cu ele însele,/lâncezind într-un somn/de piatră./ascultă şoapta îngreunată/a sângelui ce somnolează/în artere, până ce vei auzi/abia audibilul scâncet al vieţii,/vibrând ca o fâlfâire/uşoară de aripi/şi te vei cutremura/de înălţimea lui". Volumul *Timp în derive*

Împletire a sacrului cu profanul, existența este reflectarea unei succesiuni a timpului originar. Timpul este abolit, iar lumile se contopesc pentru a evidenția ideea repetabilității și a ciclicității vieții: „în a doua mea viaţă,/cea de după oprirea unei/secunde grele ca o ghiulea,/am început a vedea/ceasuri tinere, înspumate/de inocenţa începuturilor./carnea lor fragedă exala cruditatea/primilor zori, iar timpul scurs/din ele dădea pe dinafară/de esenţe noi, necunoscute mie./am simţit cum cad/de pe mine toate armurile/iar năluca albă a sufletului/se lăsa învăluită de mirosul/de reavăn şi crud ce urca/spre cer ca fumul unei jertfe". (Volumul *Timp în derivă*)

Element de recurență al universului poetic, zăpada are rolul de a sugera imaginea abisului care corespunde atât lumii interioare cât și lumii exterioare. Materializare a elementului primordial, semn al detașării apolinice, zăpada e purtătoare a dorinței de perfecțiune și a nevoii de raportare la inefabil: „glasul zăpezii depărtat,/ascunzând eternitatea liniştii,/ne pândeşte din întinderile albe./orizont vast, clinchetind/ca un cristal abia atins,/soare sticlind în ochi de fiară/flămândă şi alb, alb, alb/fără hotar, fumegând albăstrui./într-o tăcere de argint lichid,/toate se scurg neştiute, nevăzute/în pământ, în sufletele afânate/de foamea de puritate/care ne roade necontenit". (Volumul *Timp în derivă*)

Materializare a sinelui, cuvintele au forța de a ilustra o neliniște metafizică generată de percepția multiplelor ipostaze și tranformări inerente ale ființei. Totul presupune fluiditate și curgere, sem al efemerității: „cuvintele lui cădeau în dungă,/muchiile lor mă răneau/cu atingerea lor deloc catifelată./singura mea reacţie, tăcerea,/moale şi lunecătoare/ca blana de pisică. în aerul/şmirgăluit de glasul lui repezit,/deruta din ochii săi, întunecându-i/albastrul ca un nor greu./durerea le perla strălucirea, mie,/îmi curăţa inima/şi-mi întărea convingerea/că sinceritatea răneşte şi vindecă/deopotrivă şi lasă locul liber/de orice cicatrice". (Volumul *Timp în derivă*)

Aria tematică a universului poetic al scriitoarei se lărgește prin ilustrarea și asimilarea unor tendințe de recurecurență din lirica universală. Sursa de inspirație se găsește adânc cimentată în străfundurile conștiinței și doar senzațiile provocate de semnele primare pot da naștere uneori cuvintelor care ilustrează amestecul de grotesc cu tot ceea ce repezintă pentru eul poetic viața: „nenăscute zac în mine/poemele pline de bube dulci,/– flori de mac şi sânge tânăr,/mirosind înţepător –/nenăscute, tristeţile cu gust strepezit/de fruct necopt./amărăciuni brune, împăienjenindu-mi/ochii, îşi mână prin privirea mea,hergheliile de cai costelivi,//stârnind praful care astupă/fântânile limpezi din care/se adapă cuvântul." (Volumul *Timp în derivă*)

Poeta se simte prizoniera unei lumi mărginite, a unui univers, cel puțin indiferent, care limitează aspirațiile, mărginește și creează impresia de repetabilitate și de automatism al gesturilor esențiale. Atitudinea contemplativă a poetei sugerează luciditatea perspectivei privind existența mărginită și necesitatea de a se întoarce înspre sine: „lumina captivă jucând/în mişcarea ceaiului din ceaşcă./căderea ta abruptă din/fragilul echilibru./pentru o clipă, absent din pânza/de păianjen/a imediatului în care noi, ceilalţi,/atârnăm şi ne mişcăm/dezarticulat./te vezi pe tine în lucrarea/fiului, fulguraţie a continuităţii./dincolo de toate, uimirea ta,/trăirea în marginea fiinţei/ca-n marginea deşertului,/bucuria ta, sub praful stârnit." (Volumul *Timp în derivă*)

Este observabilă în creația scriitoarei cultivarea unei atitudini de resemnare în fața ireversibilității timpului și a liniarității existenței umane, în sensul absovirii și al mântuirii prin suferință. Întoarcerea înspre sine generează perspectiva restabilirii echilibrului ființei prin raportare la cel al universului: „pentru toate păcatele mele,/ pentru că am ratat nenumărate/ momente de fericire,/ îmi va fi dată pedeapsa/ iadului etern, acela în care timpul/ îngheaţă în mari întinderi/crepusculare./ setea mea de timp, de mai mult timp,/ va răsuna în ecoul/mereu reiterat prin stagnarea/ în etern, acest spaţiu/în care momentul/ pare să nu aibă sfârşit." (Volumul *Timp în derivă*)

Veritabilă artă poetică, poezia *Neputinţa* este o consfeiune lirică despre rolul artistului și viziunea asupra creației sale. Simbolurile acvatice prezente și aici potențează ideea comuniunii și a solidarității cu planul cosmic, în sensul reflectării sensibilitățiii subiective a eului prin raportare la finalitatea demersului artistic – poetic:„poezia nu se lasă scrisă,/e un ghem încâlcit/ce mi-a obturat mintea,/încerc să găsesc/un capăt de fir,/e ca şi cum aş trage/apă dintr-o piatră./doar sudoarea mea,/ cu gust amărui/şi miros de sânge închegat,/curge într-un râu fără izvor şi /fără vărsare/ într-o deşertică hartă./poezia, aşchie ascuţit /înfiptă în creier,/se căinează ca un prunc/ce n-a fost binecuvântat/cu durerea naşterii,/ ci stă, urlându-şi visul,/în pântecul matern/care a obosit să-l mai nască".

Actul de creaţie este cel care, prin finalitatea lui, permite evidențierea sensului neliniștii existențiale. Limbajul preponderent metaforic sugerează, printr-o inteligentă asociere a cuvintelor, o perspectivă a echilibrului între forma textului și pricipiul intrinsec al acesteia:„cu tot trupul meu /voi scrie acum poezia. /ce vrei să spui? /mă întreabă el nedumerit,/ vei scrie cu burta? /cu tot ceea ce sunt,/ cu burta, cu viscerele,/ cu lumina, cu întunericul,/ cu spaima, cu bucuria, /cu negrul, cu verdele, /cu frunzele, cu aripile,/ cu toată frenezia /de care, cândva, am fost /în stare şi care /mi-a prefăcut glasul /în laser. /bine, dar asta e o nebunie, /insistă el. /eu râd şi simt /cum curg în slove, /mă încheg acolo /ca o tenie uriaşă /ce-mi devoră până şi /ultimul sens./ ajunsă aici, ştiu că totul /abia urmează /să se întrupeze,/ să capete forma /îndelung căutată, /doar că nu ştiu unde,/ cum şi când. /în rest, totul e /un hohot de râs /şi un icnet de neputinţă /atroce". (*Cu tot trupul meu*)

BIBLIOGRAPHY

- Bachelard, Gaston, *Apa şi visele. Eseu despre imaginaţia materiei*. Traducere și tabel bibliografic de Irina Mavrodin, Bucuresti, Editura Univers, 1999
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*: *Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Iaşi, Editura Polirom, 2009
- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*. Traducere de Marcel Aderca. Prefaţă şi postfaţă de Radu Toma, Bucureşti, Editura Univers, 1977

- Evseev, Ivan, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*,Timişoara, Editura Amarcord, 1994
- Manolescu, Nicolae, *Prefață* la Ileana Mălăncioiu, *Linia vieții, antologie*, Polirom, 1999, *apud* Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. Poezia*, Editura Aula, 2001
- Elvireanu, Sonia, *Rodica Braga: Reprezentarea interiorității – crtitică literară*, București, eLiteratura, 2014

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

COMICS AS A FORM OF LECTURE, RE-LECTURE AND „RECYCLING" OF THE ALTERNATIVE FICTIONALWORLDS

Viorica Isaia

PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: This paper intends to examine two major aspects of the encounter between literature and comics, in an attempt to illustrate the degree to which comics are validated as mise en abyme techniques for the paraliterature discourse. First of all, we propose a theoretical view of the literary comics (or graphic novel, irrespective of terminology), which focuses on the concept of narrative, especially on the concept of visual narration, and then an analysis on the types of visual narration, considered literary comics. Moreover, the present approach proposes a literary analysis on the comics associated with fantasy narratives (the issues of HAC- Harap Alb Continuă) which can considerably aid the renewal of the study of certain narrative theory aspects, reinforcing the idea that the text and the image have become, in the new postmodernist arrangement of values, inseparable actors on the cultural scene, especially in association with literary texts which transpose alternative worlds.

Keywords: graphic novel, comics, paraliterature, mise en abyme, hyperreality..

Literatură și benzi desenate. Concepte și delimitări

Benzile desenate sunt în continuare la modă, dar,dincolo de colecțiile de desene animate consacrate adaptării textelor literare, fenomen care interesează astăzi toate editurile, romanul grafic, pe care mulți îl consideră un gen nou, dar deja bine stabilit, trebuie să ne forțeze mai întâi să regândim raportul dintre literatură și benzi desenate.

Succesul *romanului grafic* nu este singurul element care determină întoarcerea la rădăcinile narative ale mass-media. Benzile desenate literare fac parte dintr-o renaștere generală reprezentată de sincronizarea dintre structura narativă și structura mediatică, „*mediagénie*"[1] în termenii lui Philippe Marion. Interferența domeniilor mult timp separate, literatura de specialitate și cărțile de benzi desenate, a devenit, în prezent, evidentă. În ceea ce privește strategia de organizare a domeniului literar, recent, a fost luat în considerare și modul în care benzile desenate pot reprezenta o formă de *re-lectură* și de *reciclare* a textului literar. Se remarcă o mare reticență față de anumite forme de corespondență dintre text și imagine. Așa cum mulți se tem de lipsa de suprapunere a benzii desenate cu scenariul, la fel se întâmplă și cu teama generată de faptul că lucrarea finită ar putea reduce imaginea la un rol pur ilustrativ.

Într-adevăr, prin *narațiune vizuală* sunt denumite benzile desenate care pot dezvolta un nucleu narativ exploatând posibilitățile narative ale imaginii în sine. În termeni concreți, există trei aspecte care, în mod ideal, se consolidează reciproc, în ceea ce privește validarea benzilor desenate ca formă de lectură a discursului narativ. Mai întâi, imaginea se presupune a fi construită în așa fel încât, în ciuda naturii sale fixe, să genereze lectura, indiferent dacă reprezintă sau nu un element de impact. În al doilea rând, efectul narativ trebuie, de

[1] Philippe Marion *Narratologie médiatique et médiagénie des récits*, in Recherches en communication, No 7, 1997, pp. 61-87, accesată în mai 2018

asemenea, să rezulte din succesiunea imaginilor, care singure, prin efectele de editare contribuie la o întărire a narațiunii. În al treilea rând, o valoare deosebită se acordă și romanelor grafice care, în timp ce sunt publicate, reușesc să salveze ceva din dinamica temporală ce a caracterizat genul la momentul în care forma sa de publicare dominantă era încă serial, pre-publicat în ziare sau în reviste.

Prin urmare, dacă acceptăm că benzile desenate sunt narațiuni vizuale, este important să ne întrebăm exact ce se înțelege prin acest concept în contextul romanului grafic. Nu există un răspuns simplu la această întrebare, care generează, în general, două tipuri de reacții: fidelitate sau adaptarea textului.

Reperul esențial pe care se poate construi răspunsul la această problematică pare să fie *„tensiunea narativă”,* izvorâtă din efectul estetic al răspunsului interpretativ al cititorului sau spectatorului confruntat cu structurile narative, „o dimensiune emoțională care stârnește pasiuni și emoții”[2]*,* despre care vorbeșteRaphael Baroni. Acesta propune o nouă abordare a narațiunii și a funcționării sale, care nu se mai limitează doar la o analiză a structurilor textuale care o compun, ci este axată pe efectul estetic și emoțional pe care îl stârnește în interpretul său. O astfel de problematică, deși intuitivă pentru înțelegerea rolului jucat de narațiuni în viața noastră, a fost mult timp neglijat de cercetarea în naratologie și de critica literară, mai ales în perioada structuralistă, când celebra „închidere a textului” nu a încurajat cercetătorii să se aventureze dincolo de studiul poveștii propriu-zise, compoziție și relația dintre acțiunea reală și acțiune reprezentare. Este evident că o astfel de problemă, cu noua abordare a narațiunii implică o extindere a cadrului disciplinar, a instrumentelor teoretice, tradiția povestirii fiind puțin adaptată pentru a vorbi despre noțiuni precum plăcere, suspans, surpriză etc. De aici nevoia de a se întruni în reflecție, pe de o parte, asupra referințelor disciplinare uzuale - lingvistică, semiotică, retorică etc și alte referințe, cum ar fi pragmatica, psihologia cognitivă, psihologia emoțională, teorii de acțiune și interacțiune, pe de altă parte. La acest nivel, cartea lui Baroni reușește în totalitate să abordeze tema delicată a tensiunilor narative prin constituirea unui cadru teoretic coerent integrat instrumentelor tradiționale de analiză a povestirii și a elementelor noi provenind din disciplinele care tocmai au fost menționate. În interiorul acestui nou cadru, este posibil să se vorbească, nu numai de structurarea narațiunilor și de intriga lor, ci și de prezența unor efecte ale lecturii/vizionării, precum plăcerea, suspansul, curiozitate sau surpriza.

Benzile desenate din sfera literaturii reprezintă o formă de reciclare a discursului narativ în contextul interesului permanent de reînnoire a acestui domeniu, dar poate aduce cu siguranță și unele aspecte specifice și anume acordarea unei atenții deosebite legăturii necesare și, în același timp, inevitabile - între structura narativă și media. În privința unor posibile asocieri transdisciplinare, banda desenată se apropie nu numai de literatură din sfera căreia face parte, prin narativitate, ci și de film, prin discontinuitatea secvențială a poveștii. Pentru a decoda semnificația scenei, spectatorul trebuie să valorizeze fiecare scenă, procedeul fiind numit „*scurtătură semnificativă.”*[3]

Proiectul editorial Harap Alb continuă (HAC)

Încercări imitative în secolul al XIX-lea și forme ale evaziunii cognitive în perioada comunistă, benzile desenate se regăsesc, pe teren românesc, în aproximativ 50 de cărți care aveau între 32 și 80 de pagini, conținând, în general, câte o povestire desenată completă, semnată de un scenarist și un desenator. În primii ani de după 1989 apăreau anual câte 4-5-6

[2] Raphael Baroni, *La tension narrative. Suspense ,curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007
[3] Ion Manolescu, *Benzile desenate și canonul postmodern*, Cartea Românească, București, 2011, p.16

albume pe an. Publicarea, în 2010 a *Istoriei benzii desenate româneşti, de Dodo Niţă şi Alexandru Ciubotariu,* a revigorat banda desenată. Meritul îi aparţine Editurii HAC!BD, cu binecunoscutele reviste *Harap Alb continuă... şi Tinerețe fără bătrânețe.*

În fața noului concept global al literaturii și în spiritul remodelării valorice transculturale, pe care Virgil Nemoianu o citează prinformula „*bătălia canonică*" [4]literatura contemporană își extinde aria de manifestare, gravitând în jurul receptării ei publice. Devine, astfel, inoperantă distincția dintre literatura „adevărată", reprezentată de opere care răspundeau unui criteriu estetic al elitei și „paraliteratura" ce sare de pe tiparele impuse de acest criteriu, iar efectul imediat este estomparea granițelor dintre literar și paraliterar.

Proiectul editorial *Harap Alb continuă* (HAC) este animat, începând cu 2012 de Marian Coman. Este interesant de observat opinia acestui creator de benzi desenate care, într-un mesaj personal adresat autoarei punctează câteva aspecte din laboratorul creației :*Câteva exemplare jerpelite din "Pif" şi "Rahan", revistele româneşti "Orion" de la finalul anilor 80 sau "Almanahul copiilor" se află printre publicaţiile de care-mi amintesc că mi-au sădit pasiunea pentru banda desenată. În copilărie am umplut chiar câteva caiete cu propriile mele benzi desenate în care un trib de "Nagâţe" şi un ghepard uriaş erau personajele principale. "Opera" a fost pierdută definitiv într-o canalizare, în urma unei partide de "Cartonaşe" în faţa blocului .*
Am continuat să desenez şi în adolescenţă, aşa că primele lucrări publicate au fost câteva desene în revista "Jurnalul SF", pe când aveam vreo 16 ani, iar primele premii au fost pentru grafică pe la tot soiul de concursuri şi expoziţii naţionale. Fiindcă nu am reuşit să-mi conving părinţii şi profesorii din şcoala generală să urmez cursurile unui liceu de Artă, am renunţat la grafică în momentul în care am realizat că îmi lipseşte tehnica pentru a-mi scoate din minte lumile, personajele şi poveştile, aşa că am început să mă folosesc de cuvinte pentru a ilustra ceea ce până atunci făcusem în creioane şi tuş. Aşadar, trebuie să recunosc, literatura a fost abia a doua opţiune. Mulţi ani apoi, aproape că am uitat de benzi desenate, cu atât mai mult cu cât, în România, preocupările în această zonă au fost extrem de reduse. Publicaţii în tiraje mici, fără difuzare şi fără promovare. Am urmărit însă fenomenul de la distanţă, când şi când, mai ales atunci când se intersecta cu domeniul meu de interes – literatura F&SF.

Aşa se face că, peste câteva luni, atunci când am aflat, pe Facebook, de proiectul "Harap Alb continuă...", o bandă desenată care avea să transforme într-un soi de supereroi personajele lui Ion Creangă, m-am grăbit să-i felicit pe iniţiatori şi să le spun cât de aproape mă simt de această idee. Am primit invitaţia de a colabora la noul proiect cu o povestire în foileton şi acesta a fost certificatul de naştere a ceea ce a devenit ulterior romanul "Haiganu. Fluviul şoaptelor".

De la numărul 5 al revistei "Harap Alb continuă..." ("HAC!", cum avea să fie botezată mai târziu, după porecla pe care i-o dăduseră fanii), am început să scriu scenariile de bandă desenată, ducând mai departe aventurile lui Harap Alb, de acolo de unde le lăsase Ion Creangă. Desenele au fost realizate de Andrei Moldovan. Revista a apărut în 38 de numere, publicate din septembrie 2012 până în decembrie 2017, şi reprezintă, până în prezent, cel mai longeviv proiect de bandă desenată din România. În ceea ce mă priveşte, am încercat, atât în banda desenată cât şi în romanele "Haiganu", să construiesc un univers fantasy de extracţie românească, bazat pe poveşti româneşti, folclor şi mituri autohtone, dar modern din punct de vedere literar, sincronizat cu ceea ce se întâmplă în literatura fantasy la nivel mondial.

[4] Virgil Nemoianu, *O teorie a secundarului*, Univers, București, 1997 *apud* Ion Manolescu, *op.cit.*, p.13

Narațiunile vizuale din seria HAC rescriu *Povestea lui Harap Alb*, binecunoscutul basm al lui Ion Creangă, reconstruind călătoria inițiatică a eroilor imaginari, fără intenția de a păstra acuratețea ireproșabilă a portretului acestora, respectând paradigma basmului ce implică aventura inițierii, nu aventura rătăcire, ci aventura de tip *Queste* ce vizează căutarea obiectului magic. Un important punct de reper al demersului interpretativ propus, studiul lui Ion Manolescu aduce în discuție faptul că „o bună parte a literaturii, cum ar fi cea de tip fabulos și fantastic, BD-ul se folosește, cu maximă rentabilitate, de un stoc de clișee tematice și retorice, căruia teoreticienii genului îi remarcă deopotrivă expresivitatea și forța de persuasiune: sublimarea naivității, exaltarea nemăsuratului în construcția caracterelor, celebrarea „dublului" ș.a.m.d. Spre deosebire de literatură, însă, banda desenată acreditează constant irealul în fața realului, luându-și libertăți sporite față de plauzibilitatea realistă (de pildă, în motivul invincibilității eroului)" [5].

Eroii din HAC pornesc în căutarea pietrelor Neris, într-un traseu al descoperirii, necesar pentru a o putea chema pe zeița Neris, zeitate acvatică ce a creat lumea. Fiecare dintre personajele secundare (inițial secundare), „ajutoare", va fi căpătat propria poveste a originilor sale cât și propriile motivații pentru a lua parte la povestea centrală. Primul exemplu este de natură narativă: unul dintre personajele basmului Harap Alb al lui Ion Creangă, Ochilă, devine în banda desenată care continuă povestea inițială, un zeu căzut al unei mitologii sui generis, aparținând unui spațiu ce poate fi (și este) cartografiat și, prin acest act, generat ca lume. Personajele primesc nume, impunându-se, la acest nivel al analizei, decodarea acestora în discursul benzii desenate: Harap-Alb este Ștefan, regele Amathiei, iar Mara, regina sa, fiica împăratului Roș, împăratul Roș este Ziraxes, Sf. Duminică-Nedelia, Ochilă-Haiganu, Gerilă-Miron, Flămânzilă-Lardea, Păsări-lăți-lungilă-Baian, Setilă-Mârza. Toată povestea se axează pe căutarea pietrelor și confruntarea cu Ziraxes, antagonist în prima parte, dar ajutor în final. Haiganu apare, ca în romane, personaj obscur care ghidează personajele, dar omite anumite aspecte până în final. Pietrele sunt găsite și zeița Neris, împreună cu toți zeii din pantheonul poveștii, cu scopul de a distruge lumea și de a crea una nouă, mai bună, spre surprinderea personajelor.

Geografia imaginată este una variată și, deși ne sunt furnizate multe detalii, prin rolul imaginilor, mai ales, este dificilă localizarea acestora pe o hartă, alta decât cea imaginată de scenariști. Alături de Amathia, apar și tărâmuri acvatice AKH,EL, regatul apelor, ținutul de baștină al lui Mârza, locul în care se intră numai „cu gânduri bune". Această simulare a teritoriului , a ființelor, generate de modelele realității creează *hiperrealul*, „un produs al unei sinteze de modele combinatorii într-un hiperspațiu, fără atmosferă" în accepțiunea lui Baudrillard. [6]Sensul aventurilor lui Ștefan este cunoașterea a ceea ce a fost posedat și pierdut între timp. Pe oriunde trece el, se petrece ceva semnificativ. Stefan devine simbolul cunoașterii, iar acest imaginar reprezentațional nu se construiește nici prin imitare, nici prin duplicare, totul este aventură și improvizație. Generarea unei lumi, prin desen (hartă ce urmează benzii desenate) și prin text (scenariu) i-a dat șansa lui Marian Coman să înceapă o poveste a lumii, prin intermediul unui foileton apărut între aceleași coperte cu banda desenată și care a devenit autonom (romanul Haiganu). Mai exact, explorarea conectează viața de zi cu zi la idealurile personale și comune în a se lega de anumite personaje. Sensul moralizator al întâmplărilor nu lipsește: „*Tot ce ați văzut și ați trait aici, toată vlaga adunată din suferință ori desfrâu, din viața ce s-a dus doar pentru a naște o altă viață, vă vor fi pilde și arme deopotrivă pentru tot ce fierbe în noua voastră lume*"[7].

[5] Idem, p.16
[6] Jean Baudrillard, *Simulacre și Simulare*, trad. Sebastian Big, Ideea, Cluj Napoca , 2008
[7] Revista HAC , Nr. 38, decembrie 2017, p.10

Ion Manolescu va completa schema relațiilor transtextuale susținând că „benzile desenate pot oferi oferi literaturii și altceva decât stereotipiile inevitabile ale genului sau o schemă epică pe care o putem întâlni și la nivelul basmului popular. Printre potențialele câștiguri literare, s-ar număra: descărcarea imaginativă nelimitată și necenzurată (prin procedee apropiate de cele picturale suprarealiste); condensarea extremă a tehnicilor descriptive și narative (prin „scurtătura semnificativă", procedeu ce nu are nimic comun cu acela al caricaturii); percutanța imagistică și semantică (prin focalizare, diferită, însă, de cea filmică); în general, accesul la o lume a posibilului ce ține mai mult de fantasmă decât de realitate sau vis- înțelegând prin fantasmă acel scurt circuit între conștient și inconștient, care duce la o „apariție", opunându-se gândirii raționale"[8]. Adesea, benzile desenate se oferă cititorului spre a fi descoperite pe baza unui „loc de trecere" reprezentat de imagine. Acestea satisfac orizontul de așteptare al cititorilor lor reconstruind caractere și cronotopuri prin facilitarea perceperii mediate a informației.

Imaginile creează și mențin tensiunea narativă necesare cititorului împătimit de acest gen de narațiune grafică și reconstruiesc tipare mentale promovate în mass-media. Astfel, imaginea unui om bine construit, mușchii și umbrele întunecate reprezentând un nivel intimidant al musculaturii în asociere cu un costum care conține identitatea lui, caracterul se potrivește modelului de putere contemporan, promovat în mass-media. O altă imagine ar configura arhetipurile ce urmează a fi descoperite și asimilate, cele ce vor hrăni setea de adevăr sau dreptate a cititorului.În plus, această „incertitudine anticipativă" generată de benzile desenate relevă, poate, experiența limitelor individuale. *Paratext auctorial,* despre care vorbește Genette, acționează în așa fel încât să-și construiască lectorul model și poate înlesni lectura basmului, *hipotext*.

Gen hibrid, „ banda desenată este un mod de expresie ce combină imagine și text. Asemenea scriitorului sau pictorului, desenatorul își alege cu atenție personajele, poveștile și decorurile, cel mai adesea cu ajutorul unui scenarist. Pentru a-și îmbunătăți calitatea reprezentării grafice, el folosește o documentație variată, care poate merge de la afiș la fotografie și de la filmul video la interviul „pe teren". BD-ul propriu-zis se compune dintr-o serie de căsuțe (suprafețe ale imaginii BD incluse într-un cadru), care se citesc în pagină de la stânga la dreapta și de sus în jos. Personajele vorbesc într-o bulă (ce le închide cuvintele în interiorul căsuței), legată de ele printr-o linie (apendicele). Succesiunea de căsuțe, numită bandă, se constituie într-un ansamblu pe aceeași pagină, care poartă denumirea de planșă. Intercondiționarea acestor componente susține cele trei caracteristici fundamentale ale benzii desenate(de fapt, ale întregii paraliteraturi) ar fi: intervenția directă sau indirectă a publicului în alegerea textelor și în compoziția eroului; identificarea colectivă, în timp a cititorului cu eroul, a cărui personalitate, fixată odată pentru totdeauna, se impune autorului- acesta nu o poate schimba fără consimțământul tacit sau explicit al publicului; valoarea documentară sau de mărturie"[9].

Aceste considerente ne permit să subliniem numeroasele piste de lectură pe care benzile desenate le traversează. Acestea pot să urmeze, așadar, fie firul compoziției secvențelor narative, fie cel al dezvoltării intrigii sau cel al dimensiunilor afective, în încercarea de a topi povești din trecut în forme contemporane.

BIBLIOGRAPHY

[8] Ion Manolescu, op.cit.,p.16
[9] Ibidem, p.15

BaroniRaphael , *La tension narrative. Suspense ,curiosité, surprise*, Paris, Seuil, 2007
BaudrillardJean , *Simulacre și Simulare*, trad. Sebastian Big, Ideea, Cluj Napoca , 2008
G.Genette, *Introducere în arhitext*, traducere și prefață de Ion Pop, Univers, București, 1994
Ion Manolescu, *Benzile desenate și canonul postmodern*, Cartea Românească, București, 2011, p.16
Mircea Mihăieș, *Istoria lui Corto Maltese, pirat,anarhist și visător*, Polirom, Iași, 2015
Philippe Marion, *Narratologie médiatique et médiagénie des récits*, in Recherches en communication, No 7, 1997, accesată în mai 2018
Niță Dodo, Ciubotariu Alexandru , *Istoria Benzii Desenate Românești*, Vellant, București, 2010

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE LOSS OF ANDROGINITY - GEMINI, MIRCEA CĂRTĂRESCU

Carmen Ioana Popa

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

Abstract:This work aims to highlight the concept of androgynous in Gemini by Mircea Cărtărescu, a text that is framed in the Romanian postmodernism. In this fantastic prose, we notice an identity exchange between the two protagonists. The collapse of innocence occurs when Andrei discovers the difference between the primary entities, masculine and feminine. We intend to show how the dual nature of Andrei and Gina, being in the gemini sign, will lead them to a path, at the end of which the identity exchange will only become a way of returning to origins. Gina´s room will allow them to come out of the historical time, and the mirror will lead to identity confusion, which is the moment when they will recognize their duality.

Keywords: androgynous, mirror, butterfly, male/female, gemini

„Androginul inițial nu este decât un aspect, o reprezentare antropomorfică a oului cosmic pe care îi întâlnim în zorii oricărei cosmogonii, ca și la încheierea oricărei escatologii, căci în punctele Alfa și Omega ale lumii și ale ființei manifestate se situează plenitudinea unității fundamentale, unde contrariile se confundă, fie că nu sunt încă decât potențialitate, fie că s-a reușit concilierea, integrarea lor finală."[1] Această ființă asexuată, este un arhetip cultural, fiind personificarea ființei primordiale, care apare reprezentată la Platon și în Kabala, remarcând această unirea a contrariilor și în perechea adamică.

Androginul este ființa care cumulează cele două entități pentru a se simți întreg și a forma ființa perfectă și completă. Făptura care este reprezentată în *Banchetul* de Platon, este asemenea unui cerc, în acest text fiind reprezentată în următorul mod: „aveau patru mâini și tot atâtea picioare; singurul lor cap, așezat pe un gât rotund, avea două fețe întru totul la fel, care priveau fiecare înspre partea ei; patru urechi, două părți rușinoase și toate celelalte pe măsură. Făpturile acestea mergeau, ținându-se drept și putând să se miște înainte și înapoi, ca și noi cei de acum, iar când doreau să alerge se foloseau de toate cele opt mădulare ale lor și se învârteau în cerc, dându-se de-a rostogolul, ca niște saltimbanci care fac roata aruncându-și picioarele în sus și apoi revenind cu ele pe pământ. Iar felurile acestea de oameni erau în număr de trei și alcătuți cum am spus pentru că cel bărbătesc își avea obârșia în Soare, cel femeiesc în Pământ, cel bărbătesc-femeiesc în Lună, Luna ținând și de Soare, și de Pământ."[2] Însă mândria le aduce destrămarea, ei fiind separați și condamnați să se caute permanent: „mândria lor era nemăsurată, astfel că s-au încumetat să-i înfrunte până și pe zei. (...) Văzând aceasta, Zeus și ceilați zei au stat la sfat, să hotărască ce este de făcut cu făpturile acelea. Și erau tare descumpăniți: pe de o parte nu puteau nici să le omoare, nici să le trăsnească, cum au făcut cu Giganții, stârpindu-le neamul (...), iar pe de altă parte nu puteau să le mai rabde trufașa încumetare. Zeus, după lungă și grea gândire, a spus: «Cred că am găsit un mijloc care, păstrând semințiа oamenilor, dar slăbind-o, să pună capăt deșănțării lor. Chiar acum o

[1] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*,Iași, Editura Polirom, 2009, p. 72.
[2]Platon, *Banchetul*, traducere, studiu introductiv și note de Petru Creția, București, Editura Humanitas, 2011, pp. 111-112.

să-i tai în două pe fiecare dintre ei, și în felul acesta vor deveni mai slabi și totodată, sporindu-le numărul, ne vor fi nouă mai de folos. Vor merge drepți, pe câte două picioare. Iar dacă totuși nu se vor potoli și vor stărui în trufia lor, o să-i mai tai o dată în două, ca să nu mai poată merge decât sărind într-un picior."[3] Ei se caută, nu-și acceptă individualitatea, când totul se identifică și nu se mai confudă, apare ființa mutilată care aspiră și tânjește spre contopirea primordială: „Când norocul scoate în cale cuiva, fie el iubitor de tineri sau nu, propria sa jumătate, el este cuprins de un avânt nespus de prietenesc, de înrudire și de dragoste, iar el și perechea nu mai vor să traiască despărțiți nici măcar o clipă. Asemenea oameni își petrec, așadar, întreaga viață împreună, deși nu ar fi în stare să spună ce așteaptă unul de la celălalt. (...) Să presupunem că, în timp ce se află îmbrățișați, ar veni la ei Hefaistos, cu uneltele sale, și i-ar întreba: «Ce așteptați oare să dobândiți unul de la celălalt?» și, neștiind ei ce să răspundă, i-ar întreba din nou: «Tânjiți, nu-i așa, să fiți cât mai mult împreună, să nu vă despărțiți unul de călălalt cât e ziua și noaptea de lungă? Dacă asta doriți, sunt gata să vă îmbin și să vă topesc într-o singură ființă, pentru ca, din doi câți sunteți acum, să deveniți unul singur și, câte zile veți avea, să trăiți laolaltă o singură viață, iar când va fi să muriți, să muriți de aceeași moarte și să rămâneți tot unul, nu doi, chiar acolo, în Hades. Așadar, gândiți-vă bine dacă aceasta vă e dorința și dacă o asemenea soartă vă este de ajuns.» Știm care ar fi răspunsul lor: niciunul n-ar spune nu, ci, dimpotrivă, s-ar arăta dornici să dobândească ceea ce este tocmai cea mai vie dorință a lor, îndelung resimțită, dar niciodată limpede și răspicat rostită, aceea ca, îmbinându-se și contopindu-se, să devină, din două, o singură ființă, căci vechea noastră făptură, așa cum am descris-o, era un întreg. Iar dragostea nu este altceva decât un nume pentru dorința noastră pătimașă de a fi din nou întregi."[4]

Androginul prin pedeapsa de care a avut parte, suferă de un dezechilibru, pierderea jumătății devine o ruptură a propriului sine, având parte de un exil, deoarece până în acel moment puteam remarca unicitatea lui și puteam vorbi de Unu, de nediferențiar, de o contopirea a dualității într-o singură ființă. „Căci androginul trunchiat al lui Platon nu mai are altceva de făcut decât să-și caute cu frenezie jumătatea pierdută; dar aceasta din urmă este de două ori pierdută, întrucât s-a rătăcit printre oameni, astfel încât căutarea amoroasă este expusă riscului major de a nu-și mai găsi obiectul și de a se împotmoli într-un proces interminabil de identificare; în aceste condiții, timpul care trece se consumă în van, iar individul se degradează asemeni celui care este lipsit de esența sa."[5]

Însă androginia se mai poate observa în bisexualitatea zeilor, în riturile de trecere de la popoarele primitive, în hermafrodism, căsătorie, etc. Dar se poate remarca și în schimbul identitar și travestirile în proza *Gemenii* de Mircea Cărtărescu.

Gemenii este o proză fanatastică, inclusă în volumul *Nostalgia* de Mircea Cărtărescu, unde remarcăm pe tot parcursul textului apariția androginului și schimbul identitar. Iubirea este cea care îi unește, iar firul fragil dintre identități dispare. Prăbușirea inocenței este dată de cochetăria protagonistului cu maturitatea în momentul în care descoperă entitățile masculin și feminin la o vârstă fragedă. În lumea copiilor nu există această diferențiere, nu deosebesc masculinul de feminin, însă în momentul înțelepțirii apare și prăbușirea: „am aflat tulburați, că eu și Marcela nu eram la fel, dincolo de îmbrăcăminte, există diferențe ciudate între toate fetele și toți băieții. Țin minte cât de greu mi-a venit să accept evidența"[6]. Pierderea inocenței culminează cu pierderea identității primordiale și cuprinderea entităților.

[3] *Ibidem*, pp. 112-113.
[4] *Ibidem*, pp. 115-116.
[5] Jean Libis, *Mitul androginului*, Baia Mare, Editura Dacia, 2004, p. 212.
[6] Mircea Cărtărescu, *Gemenii* în vol. *Nostalgia*, ediție integrală, București, Editura Humanitas, 1993, p. 80.

Primii fluturii ai iubiri îi simte pentru Livia (o fată întâlnită în tabără), în adolescență pentru Lili, o fată care prin șicanele ei îl sperie. Retragerea lui în lumea cărților, dorința de a cuprinde absolutul, considerându-se mult deasupra celorlalți, considerând că femeia i-ar curma ascensiunea lui (remarcăm o asemănare cu gândirea budistă - femeia este considerată vinovată pentru curmarea drumului spre absolut a bărbatului și atragerea lui în plan teluric), devine o ieșire din societate, punând o barieră între el și ceilalți. Protagonistul nostru, al cărui nume este Andrei, își creează propria viață în care castitatea lui îl poate salva de la căderea în mediocritatea celorlalți, iar ruperea lui de realitate este tot mai evidentă. Refuzul lui de a trăi în concret sugerează incapacitatea eroului de a se conforma unor norme și unei societăți care nu i se mulează: „Așa cum se desprinde, încetul cu încetul, pielea solzoasă a șarpelui când năpârlește, lumea mea se desprindea de lumea reală, devenea un film paralel, de consistența visului."[7]

Andrei consideră că femeia este motivul eșecului, așa cum păianjenul femelă își omoară partenerul, în felul acesta și femeia omoară bărbatul în plan spiritual și îi curmă ascensiunea: „Să știi precis că femeia te va distruge, și totuși să nu poți scăpa de fascinația ei..."[8] O astfel de fascinație va apărea în viața băiatului cu întâlnirea celei care îi era sortită, Gina. Se vorbește de o permanentă androginie între elemente, iar faptul că trupul femeii nu diferă la suprafață mult de cel al bărbatului este evidențiat prin diferite exemple, cum ar fi că: ochiul nefardat al unei fete nu poate fi diferențiat de cel al băiatului, etc.

Dorințele lui Andrei îl fac să se ascundă, să se închidă în carapacea sa formată din cărți, care îi asigură o anumită protecție și reticență din partea celor din jur deoarece el se simțea: „universal, gata să devin eu însumi cosmosul"[9].

Apariția Ginei în viața lui îl dă peste cap, iar permanenta oscilare a fetei între el și alți iubiți îl face să sufere. Iubirea lui era totală, legătura lui cu realul, ieșirea lui l-a suprafață, însă permanenta indecizie a fetei îl dă peste cap. „Numele Andrei și Gina, amintind de numele platonician al androginului, nu par a fi fost alese la întâmplare (în grecește, hermafrodiți andros = bărbat; gune = femeie). Aceștia aveau înfățișare de bărbat - femeie, având trăsături caracteristice, atât bărbatului cât și femeii."[10] Gina devine parte din viața lui, o parte de care nu se poate debarasa. Această iubire totală din partea lui este neînțelescă de către fată, care îl părăsește fără un cuvânt și se întoarce spășită înapoi la el. Andrei înțelege faptul că ei nu vor sfârși prin a fi împreună, însă nu o poate lăsa, ea devenind un drog pentru el: „Pentru mine Gina era cu mult mai mult decât o prietenă, era o ființă cu neputință de suportat, un drog mult prea tare și care totuși trebuie să-l am. Știam că mai curând sau mai târziu totul avea să eșueze, că Gina avea să mă părăsească"[11]. Faptul că Gina nu-i înțelege dăruirea și iubirea, fata oscilând permanent între el și alți băieți, îl face pe Andrei să o urască, dar să o și iubească în același timp. Dorește să se sustragă, să depășească momentul, dar nu poate, conștientizează faptul că Gina pentru el este totul, fără de care nu poate trăi, dar cu care nici nu poate trăi. Această contradiție este corelată cu natura sa dual, el fiind în zodia gemeni, la fel și Gina. „(...) Androginul este ca un prototip al echilibrului și al unității primordiale. Același lucru se întâmplă în cazul gemenilor, cel puțin în măsura în care aceștia țin de ordinul mitic."[12] Faptul că erau în aceași zodie îi apropie, dar îi și desparte, lucru profund conștientizat de către Andrei.

[7] *Ibidem*, p. 95.
[8] *Ibidem*, p. 97.
[9] *Ibidem*, p. 99.
[10] Mariana Crăciun, *Mircea Cărtărescu. Erosul androgin*, Bacău, Editura „EduSoft", 2008, p. 86.
[11] Mircea Cărtărescu, *Gemenii* în vol. *Nostalgia*, ed. cit., p. 109.
[12] Jean Libis, *op. cit.*, p. 193.

Cei doi sunt diferiți, dar se completează reciproc. El are aspirații înalte, ea este o fată de lume, atrasă de mondenități, haine și alte lucruri. Gina este cea care îl aduce pe linia de plutire pe Andrei, îi conferă un anumit echilibru, pe care băiatul îl pierduse prin retragerea lui într-o cu totul altă lume. Această unire zodiacală le va permite acest schimb al identităților, care le va marca viețile și peste care nu vor putea trece. „Uneori ne simțeam ca doi gemeni strânși unul în altul într-un uter colorat halucinant, lipsit de deschidere, gemeni cărora orice naștere le este de la început refuzată. De altfel, atât Gina cât și eu suntem născuți în Gemeni, în iunie, la câteva zile unul de celălalt."[13] Această apropiere le permite contopirea, iar camera Ginei devine uterul matern, în interiorul căruia se simt protejați, iar exteriorul nu-i poate ajunge sau despărți. Această formă de întoarcere la forma embrionară, în momentul în care cei doi sunt identici, iar genul copilului nu se cunoaște, le permite acestora să aibă parte de liniștea de care au nevoie într-o lume supraaglomerată de mediocrități. Această reîntoarcere la forma embrionară le permite o regenerare și o pierdere a identităților. Însă o naștere i-ar despărți, apărând diferențierea dintre ei care nu le mai permite regenerarea și contopirea într-un spațiu închis, matriceal. Această apropiere în uter simbolizează o reîntoarcere la origini, la nemurirea primordială, la o contopire totală. Gemenii sugerează dualitatea ființei și o asemănare a identităților. Andrei și Gina reprezintă fiecare câte un geamăn în perechea lor, el are tendințe de înălțare, în timp ce ea este în permanență îndreptată spre teluric. Gemenii sunt un „simbol general al dualității în asemănare și chiar în identitate. Reprezintă imaginea tuturor opozițiilor interioare și exterioare, contrare sau complementare, relative sau absolute, care se împlinesc într-o tensiune creatoare; faza Gemenilor se încheie odată cu avântul verii. Al treilea semn al Zodiacului, situat înaintea solstițiului de vară. Semn principal al lui Mercur, Gemenii reprezintă, înainte de toate, dublul simbol al contactelor umane, al transporturilor, al comunicațiilor, al contingențelor mediului de viață, al polarității, chiar și sexuale. Anumite zodiace figurează acest semn nu prin imaginea obișnuită a doi copii ținându-se de mână, ci printr-un bărbat și o femeie sau chiar - precum în zodiacul copt - prin doi amanți. (...) De fapt, ființa trăiește într-o dedublare interioară: jumătate din ea simte, acționează, trăiește, în vreme ce cealaltă jumătate o privește acționând, simțind și trăind; actor și, în același timp, spectator al propriei ființe, spectatorul supraveghind actorul cu o privire dezamăgită sau malițioasă. Aceasta este valabil atât pentru ființa extrem de adaptabilă, cât și pentru cea extrem de complexă..."[14]

În acest cadru, al camerei fetei, timpul se pierde, ei ies din timp și spațiu, iar impresia de suprapunere îl face confuz pe Andrei. Această incapacitate de discernere a timpului concret este un prim pas al schimbului identitar. Andrei nu mai realizează trecerea timpului, nu mai știe dacă tot ceea ce se întâmplă este real sau rodul unei imaginații confuze. Această pierdere de sine va culmina cu schimbul identitar: „Fiecare moment cu ea era *toate* momentele cu ea, fiecare lucru pe care îl priveam se suprapunea peste *toate* amintirile mele despre acel lucru, până când nu mai puteam identifica obiectele reale printre zecile de suprapuneri. (...) Ajungeam să nu mai știu dacă e toamnă sau primăvară"[15]. Camera Ginei este atemporală, ieșită din timp și spațiu, devine un sanctuar al începutului de lume, loc în care schimbul identitar și contopirea lor începe. Tot ceea ce se întâmplă în exterior nu se răsfrânge în acest loc. Oglinda din camera fetei conduce la confuzia identitară, însă le permite și cunoașterea dualității lor: „Apoi, mâna Ginei coborî pe umărul meu, identificându-se cu imaginea ei reflectată. Nu mai era nicio diferență între noi, cei din realitate, și din oglindă"[16].

[13] Mircea Cărtărescu, *Gemenii* în vol. *Nostalgia*, ed. cit., p. 144.
[14] Jean Chevalier, Alain Cheerbrant, *op. cit.*, pp. 425-426.
[15] Mircea Cărtărescu, *Gemenii* în vol. *Nostalgia*, ed. cit., p. 145.
[16] *Ibidem*, p. 117.

Oglinda prezintă o lume răsturnată, un început al schimbului identitar, și o pierdere a propriei forme, iar contopirea se realizează între cele două trupuri. Somnul pe care Gina îl are cu ochii deschiși îi permite lui Andrei să se reflecteze în ochii fetei, însă nu-și vede chipul, ci vede chipul ei în ochii fetei. Sufletul se vede pe sine în ochii celuilalt, iar interiorul lui Andrei era deja prea plin de Gina. Chipurile lor se amestecă pâna la confundare în lumina difuză a diascopului, iar faptul că Gina ar sugera că astfel ar arăta copilul lor sublinează un fel de renaștere a unei ființe deja unite. Această confuzie de ordin material pregătește drumul spre contopirea ultimă care le va curma și destinul.

Intrarea în muzeul Antipa, noaptea, a celor doi prin ușa secretă care exista în camera Ginei, devine o intrare în cosmos, deoarece aici ei trec prin toate regnurile înainte de a se contopi într-o ultimă îmbrățișare. Transgregarea regnurilor este ultimul pas pe care cei doi îl vor urma pâna la schimbul identitar. Fluturele sugerează condiția androginică a celor doi, deoarece fluturele este hermafrodit, având atât elementul feminin, cât și cel masculin. „Gina se opri încântată în fața fluturilor exotici, care îi apăreau atât de des în vise (și eu am visat de mai multe ori, de atunci, fluturi uriași, multicolori)”[17]. Fluturii în visul fetei devin premonitori, inconștientul său percepe androginia și o acceptă. Retragerea lor într-o mansardă tip dulap nu permite accesul exteriorului în interiorul ființei. În acest loc izolat, ridicat deasupra tuturor, devine locul prin care cei doi se dăruiesc unul altuia. Această retargere devine o retragere spre interior, spre cunoaștere și autocunoaștere. Contopirea androginică trebuia să aibă loc în acest spațiu pentru a se întoarce la origini mai întâi, și pentru a se cunoaște unul pe altul pentru a putea fi început transferul identitar: „Dar cel mai mult îmi place în această cămăruță, aici, adânc, adânc, adânc de tot. Aici mă simt eu însămi”[18]. Acest *adânc*, *adânc*, face trimitere la străfundurile ființei unde sălășluiește pacea primordială. Acest loc devine un centru al lor și al ființei lor deja unite, iar cunoaștere de sine le permite deschiderea spre celălalt.

Unirea lor duce la transferul identitar și acumularea totului într-o apropiere: „Am avut brusc sentimentul totului. (...) *M-am trezit transformat, transferat în Gina*. (...) Eram eu aplecat asupra mea”[19]. Schimbul identitar are loc în centrul lumii, iar trezirea la viață a întregului muzeu, devine o trezire a androginului din perechea Andrei - Gina. Ruptura din acea cameră îi va urmări și marca identitățile. Femeia devine spațiul compensativ în lipsa sacrului. Andrei în corpul Ginei va fi internat într-un spital de nevroze în care o colegă de cameră îi dezvăluie sorgintea lui androginică, și schimbul care a avut loc: „Am privit cartea, pe care Elisabeta continua să mi-o arate cu ochii holbați. Era un valet, dar partea de jos a cărții nu era imaginea răsturnată a valetului, ci o superbă damă de ghindă, cu o floare de iasomie între degete”[20]. Destinul băiatului este măcinat de dualitatea ființei lui și a legăturii indestructibile dintre el și Gina. Singura lor scăpare fiind moarte, cei doi se sinucid pentru a putea scăpa de povara identitară. Incapacitatea lor de adaptare survine din incapacitatea de regăsire. Gina în corpul lui Andrei este prezentată la începutul nuvelei, totul fiind prezentat în detaliu. Ea în corp de bărbat, se îmbracă în haine de femeie și se machiază pentru a avea un ultim contac cu adevăratul sine înainte de a se sinucide. Avem o simetrie între începutul și sfârșitul textului. Andrei în corpul Ginei, în final, își dă foc în sanctuarul camerei în care era forțat să locuiască. Focul devine o formă de purificare a locului și a propriei ființe care nu-și mai găsea locul.

[17]*Ibidem*, p. 150.
[18]*Ibidem*, p. 155.
[19]*Ibidem*, p. 156.
[20]*Ibidem*, p. 118.

Putem vorbi de metatextualitate, Andrei scriind toată această întâmplare, fiind o scriere în scriere. Cei doi se întorc într-un fel la originile lor primare, ea în corpul lui se machiază, el în corpul ei scrie. Aceste lucru săvârșite ca o ultimă instanță, devin un motiv în plus care arată incapacitatea lor de a trăi într-o lume care nu le aparține și care nu se mulează sinelui lor. Acest AMOR OMNIA VINCIT este ceea ce ei ratează să înțeleagă, iar sinuciderea fiind singura lor formă de sustragere. Spargerea oglinzii survine cu ruperea ființei care nu se mai poate reculege în fața cosmosului.

„Androginul este ca un prototip al echilibrului și al unității primordiale. Același lucru se întâmplă în cazul gemenilor, cel puțin în măsura în care aceștia țin de ordinul mitic. (...) Faptul că dublul gemelar este conceput ca fiind de sex opus are o semnificație evidentă, cu atât mai mult cu cât tema dublului este învestită cu o polisemie ce depășește simpla determinare sexuală (umbra, sufletul, suflul, animalul totemic constituie posibile semnificații). În orice caz, este nevoie de o obsesie suficient de marcată pentru ca, în anumite etnii, nașterea unui singur copil să fie trăită ca o naștere ratată de gemeni; sau pentru a considera că fiecare om deține suflete gemene de sex opus. Ideea care traversează toate aceste concepții este aceea că existența individuală este un scandal, o greșeală; *a fortiori*, existența individului sexuat, înzestrat cu un sex pe care nu el l-a ales și asupra căruia, totuși, grupul social nu contenește să exercite constrângeri: rituri de mutilare, coduri matrimoniale etc.”[21] Gemenii au natură dublă, fiind priviți de popoarele primitive ca fiind o unire a contrariilor, fiind simbolizați în opoziție. Omul permanent tinde spre această unirea a contrariilor, conștient sau inconștient, acest drum devine cel spre care aspiră; aceste lucruri fiind remarcate prin rangul la care este ridicat gemenialitatea și prin diferituri de rituri de trecere. „Atunci când, mai rar ce-i drept, nașterea unor gemeni este primită cu euforie în societățile arhaice, ea se bucură de o tot atât de mare investiție afectivă și rituală. În toate situațiile, o adevărată fascinație este exercitată asupra celor două ființe atât de asemănătoare și care apar ca dedublare a unei entități unice, concepute în mod misterios în cuptorul alchimic reprezentat de pântecele matern.”[22]

Gina și Andrei își ratează destinul, nefiind pregătiți să intre în contact cu străfundurile proprie lor ființe deja unite, ei stând sub semnul Gemenilor. Ratarea în acest caz urmează o anumită tipologie. Observăm căutarea perechii și găsirea ei, dar această regăsire a sinelui prin intermediul celuilalt le va aduce și ratarea. „Mitul androginului, punct de întâlnire paradoxal a unei paradigme excepționale și a unei excrescențe tetralogice este semnul că omului nu îi convine realitatea pe care o trăiește, realitate ce nu este pe măsura ființei sale. De asemenea, în urma lui se profilează ceva ce seamănă cu renunțarea la viață: androginul reprezintă gradul zero al dorinței, împlinirea principiului nirvana. Iată de ce gândirea androginului ne conduce, pas cu pas, către gândul morții.”[23]

BIBLIOGRAPHY

1. CĂRTĂRESCU, Mircea, *Nostalgia*, ediție integrală, București, Editura Humanitas, 1993
2. CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Iași, Editura Polirom, 2009
3. CRĂCIUN, Mariana, *Mircea Cărtărescu. Erosul androgin*, Bacău, Editura „EduSoft”, 2008

[21]Jean Libis, *op. cit.*, pp. 193-194.
[22]*Ibidem*, p. 194.
[23]*Ibidem*, pp. 196-197.

4. DURAND, Gilbert, *Structuri antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, prefață și postfață de Radu Toma, București, Editura Univers, 1977
5. ELIADE, Mircea, *Mefistofel și androginul*, traducere de Alexandra Cuniță, f. l., Editura Humanitas, 1995
6. ELIADE, Mircea, *Mitul eternei reîntoarceri. Arhetipuri și repere*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 2008
7. ELIADE, Mircea, *Mitul reintegrării*, București, Editura Humanitas, 2003
8. LIBIS, Jean, *Mitul androginului*, Baia Mare, Editura Dacia, 2004
9. PLATON, *Banchetul*, traducere, studiu introductiv și note de Petru Creția, București, Editura Humanitas, 2011

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE TRANSLATION OF W. B. YEATS' POETRY IN TERMS OF EQUIVALENT AND NON-EQUIVALENT STRUCTURES

Stela Pleșa

Phd Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract The paper entitled "The Translation of W. B. Yeats' Poetry in Terms of Equivalent and Non-Equivalent Structures" will shortly tackle the issue of the importance of the validity of the translated texts in terms of equivalence. It will also analyze ways in which the translation of a poem may differ from the translation of any other literary text by focusing on some translated versions of W. B. Yeats' poetry done by Aurel Covaci which will be commented by us in terms of the musicality of the both the original and of the translated text and of how inspiringly the translator has rendered the atmosphere as poetically as possible, sometimes disregarding equivalent constructions.

Keywords: W. B. Yeats, translation, Aurel Covaci, equivalence, non-equivalence, musicality

One of the first issues to be touched upon in our paper is the definition of translation theory. Roman Jakobson provided a thorough definition of translation theory, focusing on this field of interest from three complementary points of view: intralingual, interlingual and intersemiotic translation.

According to Jakobson, the process of transferring meaning from the source language to the target language implies that a message transposed from one language to another will never be perfectly equivalent in the unit system of the target language. Jakobson also posits that neither synonymy can convey a perfect equivalence of meaning. As such, the translation of the exact meaning of a word would imply that the translator needs to use more words or "a combination of code units in order to fully interpret the meaning of a single unit" (Bassnett, 15).

Due to the fact that there are no perfectly equivalent synonymous constructions and that the words always have a slightly different meaning, a subtle nuance which is obvious mainly when speaking about literature, theoreticians have approached this subject from different angles. For instance, Catford tackled the matter of equivalence in translation from a linguistic perspective. Catford discusses the issue of translation equivalence in terms of "extent, levels and ranks" (27).

Catford's highly linguistic theory of translation has been much criticised. For instance, Snell-Hornby pointed out that Catford disregarded the very purpose of a translation of transposing the expressivity of a text in the source language into the target language, by employing means of expression specific to the language a text is translated into.

Paul Newmark has unified his theory of translation into three "propositions" (1) tackling the translation process from a semantic and communicative perspective. There are several similarities between Newmark's and Catford's linguistic theory of translation, in the sense that both of them consider translation at the level of ranks, be it an entire text, a fragment, a paragraph, a sentence. Newmark's statement that "the less important the language of a text or any unit of text at any rank, the less closely that too need to be translated" touches upon the fact that the message of a text sometimes appears to be more important than the

underlying meaning of every unit at any rank, and, as such, the overall message should be translated in the target language.

Due to the fact that our paper is focused on the translation of poetry, we consider Newmark's approach to stylistic equivalence equally relevant as it expands on the concept of "degrees of importance". Newmark defines "importance" in relation to the quality of a language of denoting anything that is valuable, significant, and necessary to the text.

The role of the translator is crucial for accomplishing a valid translation of a given text. Firstly, the translator must possess a good command of both the source language and the language the text is meant to be translated. Secondly, besides a good command of both grammatical and lexical issues, the translator should possess a considerable knowledge regarding the cultural differences that exist between the respective languages. The process which implies the transposition of the meaning from the source language into the translated text is known under the name of adaptation of the text to a specific cultural background.

Since our paper is focused on poetry, a few considerations on it will be also mentioned. Poetry has always existed either under an oral or a written form, being listened to, written or spoken by different types of people, be they soldiers, farmers, kings or queens, doctors, scientists or philosophers. Poetry has been regarded as a specific form of literature where thoughts, ideas, feelings are conveyed in a different shape or colour through words belonging to the ordinary speech and elevated to a level of extreme expressiveness.

Two poems belonging to W.B. Yeats will be analyzed in terms of equivalent versus non-equivalent structures: "The Sad Shepherd" and "The Song of the Happy Shepherd". The poem entitled "The Sad Shepherd", in translation/translated as "Păstorul trist" expands upon suffering which best expresses the depth of Yeats sad shepherd. Everything is focused on suffering, on sorrow, the dominant feature of human nature. The word "Sorrow" appears capitalized four times within this piece of poetry.

"There was a man whom Sorrow named his friend,
And he, of his high comrade Sorrow dreaming,
Went walking with slow steps along the gleaming
And humming sands, where windy surges wind".

The Romanian version preserves the original focus on "sorrow", translated as "durere", as early as the first four lines:

"Durerii i-a fost el prieten bun
Iar el, visând doar al Durerii chip,
Se îndreaptă spre plaja cu nisip
A mării veșnic prinsă-n danț nebun".

The basic difference in terms of more or less equivalent constructions is obvious in the first line. The existential "there"-clause "there was a man" is absent in the Romanian version which focuses on the second part of the line "whom Sorrow named his friend" rendered into Romanian as "Durerii i-a fost el prieten bun". Obvious changes regarding equivalent constructions appear in the second line, where "he, of his high comrade Sorrow dreaming" has been rendered as "el visând doar al Durerii chip". Our suggestion "iar el, visându-și camaradul cel destoinic numit Durere / destoinicul camarad numit Durere" would have spoiled the genuine orchestration of the rhyming couplet "chip/nisip".

Even less equivalent structures can be noticed in the next two lines: "Went walking with slow steps along the gleaming / And humming sands, where wind surges wend". The Romanian version is equally musical: "Se îndreptă spre plaja cu nisip / A mării veșnic prinsă-n danț nebun". If the first line is patterned very much like the original, except for the adjective "slow" (încet), which is missing, the second part of the first line and the second line

reveal a different semantic and stylistic configuration. Since the double gerundial attributive construction "the gleaming and humming sands" does not exist in the Romanian translation, we have tried to recuperate it, in our translation, under the form "spre plaja licărind sub valurile de vânt agitate", so that it could rhyme with the first line translated by as "Era un om / ai cărui prieteni erau Durerea și suferințele neîncetate". Our translation also comprises non-equivalent constructions, for instance the emphatic syntagm "Durerea și suferințele neîncetate". Our intention is to prove that, for the sake of preserving the musical charge, the translator might either avoid some words from the original or add constructions that don't ruin the basic meaning of the poem. The version proposed by the translator "A mării veșnic prinsă-n danț nebun" is the consequence of a careful re-reading of the English text, with the syntagm "windy surges" further reconstructed under the form "danț nebun". The basic reason for such a choice is the translators intention to grasp not only the meaning but also the poets fidelity to rendering his emotions as poetically as possible.

The next three verses render, under the form of reported speech, the shepherds entreaty addressed to the stars to comfort him:

"And he called loudly to the stars to bend,
From their pale thrones and comfort him, but they
Among themselves laugh on and sing always".

The Romanian version renders the entreaty uttered to the stars as follows:

"Strigat-a raza stelele să-și plece
S-aline chinul său din palid tron,
Dar stelele au râs de bietul om".

It is well-known that a translator does not merely replace words with the first equivalent found in the dictionary, but he is the one to reshape and redefine the text, while preserving its original essence at the same time. Reshaping can be noticed within the fifth line where, on the one hand, the translator has chosen the rather archaic form "strigat-a" for "he called loudly", and, on the other, he has inserted the noun "raza" in "raza stelele să-și plece" which does not appear in the English text.

The sixth line is equally relevant in terms of reshaping the word order, in the sense that the Object Direct Clause "S-aline chinul său…" is placed at the beginning, whereas in the English text it is placed at the end of the line. The attributive structure "palid tron" also differs from the original where the noun is used in the plural. The main reasons for such arrangements arise from the translators concern for maintaining and, if possible, even increasing the musicality of the poem. In this sense, the seventh line offers a very strong argument through the very last part of it where "sing always" enters an interesting rhyming couplet with "but they". The same preoccupation with creating genuine rhyming patterns can be noticed in the translated version where "tron" and "om" perfectly render the dialectical relationship between man and nature.

The differences noticed in the Romanian version can be explained via Catfords term "unbounded" or "free" (Catford, 25) translation, from a syntactical point of view as he has either replaced words with more complex grammatical constructions, or vice-versa, he has simplified some constructions.

A clear instance of free translation is the eighth line where the translator has somehow anticipated the meaning of the next line and has prepared the reader for experiencing a negative feeling regarding the unsympathetic attitude of the sea towards the shepherds demand "Și el privi din nou spre marea rece". The rhyming couplet "plece/rece" contains shreds of evidence as concerns both the "lucid meaning" characteristic for Yeats, and the "naïve intuition" (Bachelard, 134), that the shepherd seems to possess.

The repetitive line "And then the man whom Sorrow named his friend" which partially repeats the first line of the poem has actually been replaced by the previously mentioned version "Și el privi din nou spre marea rece". The reason for the English repetition arises from the need of musically orchestrating the poem in terms of rhyming patterns, through the pair "wend/friend".

The ninth English line "Cried out, Dim sea, hear my most piteous story" has been rendered into Romanian as "Ascultă-mi, mare neagră, tu povestea", preserving, to a large extent, both the semantic and the syntactic equivalent constructions. The adjective "piteous" has not been translated; if it had been translated as "jalnica poveste", the rhyming pattern "povestea/acestea" would have been spoiled. The next two lines: "the sea swept on and cried her old cry still, / Rolling along in dreams from hill to hill", has been translated as "Dar i-a răspuns doar muget surd de val / Rostogolind ecou din mal în mal".

The Romanian version deliberately departs from the original text in order to further preserve the musical tonality encountered from the very beginning of the poem. Except for "muget surd", a possible equivalent for "cry still", the line semantically follows the meaning articulated in the previous line. The verbal structure "ascultă-mi" from line nine demands a sequence well rendered through the verb "i-a răspuns". For the adverb "doar" from "doar muget surd de val", we propose "doar vechiul muget surd de val", thus taking into account the adjective "old" from the English text.

The tenth Romanian line "Rostogolind din mal în mal" also departs from the original through the word "ecou" instead of "dreams". So, our version would be "Dar marea se năpusti cu Vechiul muget surd de val / Rostogolindu-se prin vise din mal în mal". The next three lines expand upon another psychological experience of the shepherd who, overwhelmed by the unsympathetic sea, makes for a gentle valley and addresses the dewdrops: "He fled the persecution of her glory / And in a far-off, gentle valley stopping, / Cried all his story to the dewdrops glistening".

The Romanian version offers an interesting orchestration of semantic and rhyming patterns:

"Și el fugi atunci de toate-acestea
Și poposi-ntr-o vale de plăcere
S-asculte stropi de rouă jalea-i multă".

The Romanian construction "fugi de toate-acestea" departs from the original text where "the persecution of her glory" could have been translated as "gloria chinuitoare" or "gloria persecutantă". The rhyming couple "povestea/acestea" explains the translators choice who replaces one syntactic construction with another in order to create an inspired rhyming pattern.

"Și poposi-ntr-o vale de plăcere", through the word "plăcere" used instead of the adjective gentle, induces a temporary positive mood. The mood was supposed to be supported by the sympathetic dewdrops.

Moreover, "the sound of their own dropping" has been rendered as "Doar clinchetul ce-l iscă ea-n cădere", which is more emphatic and better articulated from a semantic point of view. "Sunetul/clinchetul lor în cădere" would have followed more closely the original, but it would also have deprived the Romanian version of a more profound layer of meaning.

The English text is built upon the leitmotif "And then the man whom Sorrow named his friend" which occurs only once in the Romanian version, in the very first line, under the form "Durerii i-a fost el prieten bun" but it is implied within each and ever line due to the melancholical incantation created by exquisite rhyming pairs. So, the third part of the poem continues with the following lines.

"Sought once again the shore, and found a shell, / And thought, 'I will my heavy story tell / Till my own words, re-echoing, shall send / Their sadness through a hollow, pearly heart; / And my own tale again for me shall sing, / And my own whispering words be comforting, / And lo! my ancient burden may depart.'" It has been rendered into Romanian as follows: "Și el porni atunci spre plajă, iar, Găsi un ghioc și spuse: - 'Lui m-oi plânge Pân' ce-n ecou durerea-mi va răsfrânge'".

The fourteenth line "S-asculte stropi de rouă jalea-i multă", the translators choice for "Cried all his story to the dewdrops glistening", again departs from the original due to the replacing of the noun "story" by the noun "jalea-i multă". The presence of the adjective "multă" is motivated by the need to create another genuine rhyming pair "multă/ascultă".

As concerns the English text, the positioning of the adjective glistening from "dewdrops glistening" after the noun is motivated by the rhyming couplet "glistening/listening".

"But naught they heard, for they are always listening / the dewdrops, for the sound of their own dropping".

The two lines have been rendered into Romanian as follows:

"Dar în zadar, căci roua stă și-ascultă
Doar clinchetul ce-l iscă ea-n cădere".

The Romanian version resembles the English text to a certain extent in the sense that "But naught", which means "But nothing" has been translated "Dar în zadar". "Dewdrops" have been translated as "roua" associated with two verbal structures "stă și-ascultă". Whereas the original comprises only the one verbal construction "are always listening".

"Din golul unde a fost mărgăritar –
I-oi spune lui durerea mea amară,
Neîncetat și numai pentru mine,
Iar șoaptele-mi vor fi să mă aline
Și voi scăpa de-a chinului povară".

The verb "thought", translated into Romanian as "spuse" is the first shred of evidence regarding the fact that what follows would be an "unbounded translation" (Catford, 25), where the translator considers himself rather released of the necessity to find equivalent "sentence-to-sentence, group-to-group, or word-to-word" constructions.

From a syntactical point of view, the eighteenth line reveals the translators technique of replacing words to deliver his message at a deep level, as deep as that of the original, but, perhaps, more in tune with the Romanian sensibility.

"I will my heavy story tell" has been rendered as "Lui m-oi plânge", instead of "Lui îi voi spune trista-mi/copleșitoarea-mi poveste". The adjective "heavy" has been replaced by the verb "plânge" which is obviously characterized by an overwhelming sorrow, my emotional and mental heaviness.

The lines: "Till my own words, re-echoing shall send / Their sadness through a hollow, pearly heart" have been translated as follows: "Pân ce-n ecou durerea-mi va răsfrânge / Din golul unde-a fost mărgăritar".

The time clause "pân ce-n ecou durere-mi va răsfrânge" is an inspired rearticulation of the original text where "my own words, re-echoing, shall send their sadness". The verb "shall send" has been replaced by "va răsfrânge", perfectly translating the emotional tonality of the poem. "My own words, re-echoing" have been rendered "pân ce-n ecou", where the present participal "re-echoing" has been replaced by the noun "ecou".

The syntagm "through a hollow, pearly heart" appears in the Romanian version as "Din golul unde a fost mărgăritar". We notice the conversion of the adjective "hollow" under

a noun "golul", whereas "pearly heart" has been rendered into Romanian simply as "mărgăritar".

The next line "And my own tale again for me shall sing" has been translated as "I-oi spune lui durerea mea amară". The verb "shall sing" has been replaced by "i-oi spune". As concerns the subject proper, the English text is focused on the shell and its capacity to re-echo some particular sounds, whereas the Romanian version is focused on the poets determination to address himself to the shell and to tell it his sad story. The Romanian version sometimes disregards what Catford called "the rank of translation" and which refers to various types of equivalent constructions which are "rank-bound", in the sense that one can replace a unit for/by another unit belonging to the same rank. The translator is rather intuitively following Catfords "unbound translation" (64), replacing words with more complex grammatical constructions, or simplifying constructions, or even inserting some syntagms which can not be identified in the original, for the sake of creating rhyming couplets meant to ensure the musicality of the poem. Such an inserted syntagm can be identified in the twenty-second line under the form "Neîncetat și numai pentru mine", followed by the next two lines "Iar șoaptele-mi vor fi să mă aline / Și voi scăpa de-a chinului povară". The rhyming couplet "mine/aline" arises from the above-mentioned insertion of a syntagm which does not spoil the meaning, but which, on the contrary, increases the musicality of the translation.

The English line "And my own whispering words be comforting" has been rendered as "Iar șoaptele-mi vor fi să mă aline", where "comforting", as part of a future continuous construction, has been replaced with "vor fi", "să mă aline", instead of "mă vor alina". The line: "And lo! my ancient burden may depart" rendered into Romanian as "Și voi scăpa de-a chinului povară" comprises the syntagm "my burden" as subject, whereas the Romanian version is focused on the poet himself who will free himself from his suffering. "Ancient burden" has been rendered into Romanian as "chinului povară".

If, so far, the shell has been an "imaginary reality/a reality of imagination" (Bachelard, 187), the very moment when the poets experience reaches a psychological climax, the shell becomes "a reality of expression" (205) which is psychologically charged. This psychologically charged reality appears in the last four lines:

"And he sang softly nigh the pearly rim;
But the sad dweller by the sea-ways love
Changed all he sang to inarticulate moan
Among her wildering whirls, forgetting him".

It has been rendered into Romanian as follows:

"Și ghioculuí își spuse păsul, gândul,
Dar din al scoicii-ntors spre lume freamăt
Se desluși un fără noimă geamăt
Stâncindu-i glasul și pe el uitându-l".

The English line "then he sang softly nigh the pearly rim", rendered into Romanian as "Și ghioculuí își spuse păsul, gândul", renders concrete the shepherds expectations to be finally understood and set free from his ancient painful burden. The verb "sang" has been replaced by "spuse", whereas "softly nigh the pearly rim", which, in our version, appears as "ușor în apropierea marginii de mărgăritar/sidefate", can not be identified in the translators version.

As we have shown before, the shell can be regarded as a psychological reality and, as such, "își spuse păsul, gândul" complete the psychological pattern proposed by the translator.

Another reason for his choice, namely "păsul, gândul" arises from the necessity to find a proper rhyming couplet, that is "gândul/uitându-l".

The line "But the sad dweller by the sea-ways lone" has been translated into Romanian as "Dar din al scoicii-ntors spre lume freamăt", completely departing from the original. "Sea-ways lone" has been rendered as "-ntors spre lume", actually changing the meaning in the sense that the English text is focused on the shells isolation and loneliness which resembles the condition of the shepherd. The Romanian version reveals the shells attraction towards the rustling world and its incapacity to re-echo the perceived sounds in a sensical manner.

As such, the shell "changed all he sang to inarticulate moan" rendered into Romanian as "Se deslușì un fără noimă geamăt". The perfect equivalence between "inarticulate moan" and "fără noimă geamăt" suggests the translators intense preoccupation to grasp and render the meaning properly.

The last line "Among he wildering whirls, forgetting him" has been rendered into Romanian as "Stâlcindu-i glasul și pe el uitându-l". In our opinion, Yeats has focused on the cause of the shepherds sadness, whereas the Romanian version on the effects. It is true that the "wildering whirls" (bulboane sălbatice/rebele) deteriorate and spoil all reasonable sounds and, as such, the translators choice reveals his psychological concern, besides his aesthetic and emotional potential to render meaning poetically rather than linguistically. The rhyming patterns "rim/him", "lone/moan" are as genuine and inspired as those selected by the translator: "gândul/uitându-l" and "freamăt/geamăt".

The poem entitled "The Song of the Happy Shepherd" is also relevant in terms of approximate equivalence. The first three lines of the English text are focused on the "dynamics of the dreams" (Bachelard, 121), that still enchants and enchains the poets mind.

"The woods of Arcady are dead,
And over is their antique joy;
Of old the world on dreaming fed;"

The Romanian version expands upon the "endless reverie" troubled by the elapse of time which spares neither the poet nor "the warring kings" of Ireland.

"Arcadienii codri mor
Cu veselia lor străveche
Și cu hrănită lumea lor
De vise fără de pereche."

The first line "the woods of Arcady are dead" has been rendered into Romanian as "Arcadienii codri mor", where "are dead", being translated "mor", suggests that the translators concern is with the "cause" not with the effect of the passing of time. The second line "And over is their antique joy" has been translated into Romanian through a nominal construction "cu veselia lor străveche" in order to create a genuine rhyming couplet "străveche/pereche".

The third line "Of old the world on dreaming fed" has been expanded upon by the translator and, as such, its meaning overflows into two well-articulated Romanian lines: "Și cu hrănită lumea lor / De vise fără de pereche". The syntagm "of old the world" turned into "lumea lor", whereas "on dreaming fed" has been rendered as "hrănită de vise fără de pereche". The reason for the insertion of "fără de pereche" arises from the translators concern with creating genuine rhyming couplets meant to illuminate the meaning and to increase the musicality of the translated version.

The next line: "Grey Truth is now her painted toy" has been rendered into Romanian by the translator who resorted to enlarging the form and produced two inspired lines

"Doar adevărul cenușiu
Li-i jucărie zugrăvită".

The Romanian version follows very closely the English text, except for the fact that the "world" has been translated using the plural "li-i jucărie zugrăvită", anticipating the meaning present in the next lines where various types of people are mentioned and talked about.

The fifth and the seventh lines from the English text have been placed one next to the other in the Romanian version creating a more balanced association from a semantic point of view.

"Yet still she turns her restless head
……
Of the many changing things".
"Și-ntoarce fața răvășită
Din tot ce-n lume-i trecător".

From the very beginning we notice an unusual Romanian choice for "restless head", namely "fața răvășită". "Restless" could have been translated as "tulburat", whereas "head" as "minte".

For the sake of creating suitable rhyming couplets, the translator has chosen "fața răvășită" which would correspond to the English "rummaged/upset face/complexion".

"Of the many changing things" turned into "Din tot ce-n lume-i trecător". The attributive construction "changing things" was rendered into Romanian through an Indirect Object Clause "Din tot ce-n lume-i trecător". We would suggest "de la" instead of "din" and skip the full stop from the end of the sentence.

The next lines, in spite of the/despite their "dreary" atmosphere, establish a certain communion between the material and the spiritual as follows:

"But O, sick children of the world
In dreary dancing past us whirled
To the cracked tune that Chronos sings,
Words alone are certain good".

They have been translated into Romanian in a poetic manner:

"Să știți, bolnavi copii a lumii,
Când Cronos, cu glas spart, în zbor,
Dansează trist pe fața humii,
Cuvântul doar nu se dezminte ..."

The very first line "But O, sick children of the world" has been translated: "Să știți bolnavi copii ai lumii", emphasizing through the verbal construction "Să știți" the profound message of the entire passage. The next English lines are focused on the image of the world distorted by the elapse of time and its devastating consequences. Time appears personified in the image of Chronos whose "cracked tune" has brought about the world "whirled" in "dreary dancing past".

The Romanian version departs from the original in the sense that Chronos, personified, "… cu glas spart, în zbor / Dansează trist pe fața humii". "Cracked tune" has been rendered as "glas spart", while "whirled" has been translated as "în zbor"."In dreary dancing" has become "dansează trist", whereas "pe fața humii" is a genuine nominal construction created to ensure the musicality through the rhyming couplet "lumii/humii".

The line "Words alone are certain good" rendered into Romanian as "Cuvântul doar nu se dezminte" suggests Yeats feeling of "verticality" offering us "the lesson of an

imagination that is pondering" over the meaning of the written word, in Bachelard's assumption (117).

The following seven lines further expand upon the relationship between the past glory and the indifferent present times:

"Where are now the warring kings,
Word be-mockers? – Be the Rood
Where are now the warring kings?
An idle word is now their glory,
By the stammering schoolboy said,
Reading some entangled story:
The kings of the old time are dead"
"O, unde-s regii cei războinici,
Cei cu batjocura-n cuvinte?
O, unde-s regii cei destoinici?
Li-i slava azi tocit cuvânt
Pe care-l bârbâie elevii,
Amestecând de-a valma evii,
Căci vechii regi sunt în mormânt"

The eleventh line "Where are now the warring kings", rendered into Romanian as "O, unde-s regii cei războinici" comprises an interrogative sentence and, in terms of equivalent constructions, it closely follows the English text, except for "now" which has been omitted and the presence of "O" in the Romanian version, which emphasizes the emotional involvement of the translator.

The eighth line "Word-be-mockers?" has been rendered into Romanian as "Cei cu batjocura-n cuvinte", totally obeying the English text. The second part of the eighth line "By the rood" ("lângă cruce") has been also omitted from the translated version. The repetition of the line "Where are now the warring kings" has given the translator the opportunity to associate the warring nature of the old kings with their "ability" to create history. This twofold quality attributed by the translator to the old kings reverberates in his version "O, unde-s regii cei destoinici?"

The ninth line "An idle word is now their glory" has been rendered into Romanian as "Li-i slava azi cuvânt tocit", where the word "idle" which means "inutil, nefolosit" has been replaced by "tocit".

The lines "By the stammering schoolboy / Reading some entangled story" have been translated into Romanian as "Pe care-l bârbâie elevii, / Amestecând de-a valma evii". It is a genuine translation where the original adjective "stammering" has been replaced by its verbal equivalent construction, offering a stronger approach to present times when history is no longer paid proper attention to and when some "entangled historical description" does not offer the convenient amount of data meant to motivate and to adequately instruct the young generations.

The syntagm "entangled story" has been reinterpreted by the translator as that text meant to cause confusion in terms of the credible events and ages described at random.

Following closely the English text full of musicality, we notice that the translators preoccupation has also been that of rendering musicality as convenient as possible without departing too much from the original. Thus the original rhyming couplets "dead/fed/head/said/dead" all built on the vowel /e/ emphasize the irreversible character of time and of historical events. The adjective "dead" repeated twice in the first line in association with the "woods of Arcady" and in the seventeenth line in association with the

old kings establishes some correspondences between nature and history, both being subject to change and decay.

The Romanian version comprises well-articulated and well-chosen rhyming couplets such as "mor/lor", "străveche/pereche", "cenușii/vii", "zugrăvită/răvășită", "trecător/zbor", "lumii/humii", "dezminte/cuvinte", "războinici/destoinici", "elevii/evii" and "cuvânt/mormânt". The verb "mor", from the first line, associated with "arcadienii codri" has been replaced by the noun "mormânt" in the line "Căci vechii regi sunt în mormânt" as the equivalent semantic construction for "the kings of the old time are dead".

The last part of the poem comprises a transition from nature and history to the topic of "love" and dreams.

"But ah, she dreams not now; dream thou!
For fair are poppies on the brow:
Dream, dream, for this is also sooth"

These lines have been translated into Romanian as: "Dar nu visează azi pământul … / Visează tu! Ai maci în păr / De este adevăr cuvântul / Și visul este adevăr".

The beautifully articulated translation poetically departs from the original text to a certain extent.

The first line "But ah, she dreams not now" has been rendered as "Dar nu visează azi pământul", where "pământul" seems to emphasize what the pronoun "she" stands for. The personification of the earth establishes the transition towards the sentence "dream thou" translated as "visează tu". It no longer belongs to the first line, but to the second line.

For the last but one line "For fair are the poppies on the brow", we have suggested a closer version as concerns the original text, namely "Căci frumoși sunt macii de pe a ta frunte". And yet, such a translation would have spoiled the last two Romanian rhyming couplets "pământul/cuvântul", "păr/adevăr" from the translators version. "Ai maci în păr" is competitive with the last two lines "De este adevăr cuvântul / Și visul este adevăr".

The English line "Dream, dream, for this is also sooth" could have been translated as "Visează, visează, căci și visul este adevăr". The translators choice relies on the eleventh line "Words alone are certain good" – "Cuvântul doar nu se dezminte".

Both Yeats lines and the translators choices are meant to awake the readers senses, sensibility and imagination because the images created are strong, intimate and introduce us to the dynamics of the poets mind. The happy or the sad shepherd is no one else but the poet himself in his various moods.

BIBLIOGRAPHY

Bachelard, Gaston. Dreptul de a visa. București: Editura Univers, 2009
Bassnett, Susan. Translation Studies, 3rd Edition, Routledge, London, 2002
Catford, John, Ian. A Linguistic Theory of Translation. Oxford University Press, 1965
Newmarker, Pater. A Textbook of Translation. A Wheaton and Co. Ltd., Exeter, 1988
Yeats, William Butler, Selected Poetry, London, New York: Penguin, 1981
Yeats, William Butler. Poezii. Editura pentru Literatura Universală, 1960

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

VIRGIL TĂNASE'S DOUBLE IDENTITY

Oana Maria Neicu

PhD Student, University of Oradea

Abstract:Identity is a concept that cannot be defined because every definition represents a kind of identity. Virgil Tănase – as an exiled writer had to reinvent himself, to rebuild his own identity, to forget about the alterity for being able to regain himself as a writer. His personal Romanian unicity was reshaped taking into account the relationship between himself and the others in order to find a new Romanian-French identity. He keeps his old identity searching for his new one. This phenomenon includes issues as linguistic identity, new moral values or another cultural model that change the writer's personality. Past and present mingle to create an answer to a question – Who am I? Virgil Tănase finds the answer by writing his novels that have the power to free him of the outsider's anxiety. All the words become magical and the creation becomes an inner secure space that helps the writer returning to the old space of freedom. As a result, the exile turns into a destiny accepted by the writer who manages to transform his feelings into words, to know himself better and to become part of his new reality.

Keywords: identity, alterity, exile, creation,reality

Orice definiţie este o identitate, iar identitatea însăşi nu poate fi definită. (Gottlob Frege)

Scriitorii exilului românesc constituie o categorie aparte, din punct de vedere al relației identitate/alteritate, iar perceperea unui Celălalt cultural, lingvistic sau social poate fi uneori violentă. Reacţiile individuale faţă de noile paradigme existenţiale sunt dintre cele mai diverse, mergând de la respingere până la adaptare. Fenomenul exilului afectează scriitorul, fapt lesne de observat în nucleul identităţii sale: procesul de creaţie. Sinele cultural este pus în faţa unor provocări: o nouă limbă, noi obiceiuri, un nou tip de lector.

Reconstruirea se produce la două niveluri - individual şi colectiv - ambele regăsindu-se în discursul identitar. Pe lângă eforturile de păstrare a propriei identități, scriitorul exilat resimte şi nevoia unui discurs de conservare a identităţii naţionale. Recursul la memorie este o caracteristică universală a comunităţilor ameninţate - „Identitatea este, într-o largă măsură, moştenire şi memorie. Ea se sprijină pe valori şi simboluri şi mituri fondatoare."[1] Discursul din exil face apel la tradiție și la istorie, solicitând toate tipurile de memorie (istorică, socială, autobiografică). Perceput de cele mai multe ori ca fiind o experiență trumantizantă, exilul devine alteori creator prin prisma sentimentelor puternice și contrastante pe care le trăiește scriitorul exilat, eliberându-se de acestea prin propria creație. Veridicitatea celor scrise este susținută tocmai de autenticitatea mesajului, chiar dacă este de multe ori îmbrăcat în straiele autoficțiunii. „Amestecul de senzații de eliberare cu dor, amintiri și regret sunt elementele care dau viață artei exilului."[2]

[1]Edmond Marc Lipiansky, *L'identité française.Representations, mythes, ideologies,* La Garenne-Colombes, 1991, p. 4, apud. Steluţa Chefani-Pătraşcu, *Vasile Alecsandri şi identitatea naţională românească,* în vol. *Identităţi colective şi identitate naţională. Percepţii asupra alterităţii în lumea medievală şi modernă,* Editura Universităţii din Bucureşti, 2000.

[2] Andreia Bucilă, *Exilul – transformare identitară?,* în *New York Magazine,* nr. 626, 8 iulie 2006, p. 15.

Într-un discurs despre paradoxul român, Sorin Alexandrescu vorbeşte despre *mitul identităţii*: geografia şi istoria au plasat România între Europa centrală şi Balcani, făcând din ea o insulă latină; despre *paradoxul apartenenţei*: niciodată provinciile româneşti nu au fost supuse aceleiaşi influenţe culturale. „a fi şi a rămâne *Român* este marea temă a unei culturi. (...) Acest *mit al identităţii* a fost permanent prioritar faţă de orice altă problemă culturală sau ideologică."[3]

Pentru un artist, pedeapsa cea mai grea este imposibilitatea exprimării, îngădirea libertății de creație. Perioada comunistă a aplicat tocmai această pedeapsă tuturor scriitorilor care nu s-au supus noilor reguli. Drept urmare, pentru început, Virgil Tănase, împreună cu scriitorii onirişti, și-a creat *nişe existenţiale,* trăind și scriind în subversivitate, iar mai apoi a ales calea exilului pentru a se elibera și a se regăsi ca scriitor. Încă de la început, condiția scriitorului Virgil Tănase este una deosebită, întrupând două ipostaze pe cât de diferite pe atât de asemănătoare, două condiții care se opun și se completează reciproc: cea de Sisif, care trudește în fața foii albe, în încercarea de a crea viață și eliberarea prin artă, adevărata ieșire din timp prin actul scrisului. Prin scris, imposibilul devine posibil, iar creatorul se autodepășește şi pătrunde într-un univers al creației pure.

Trilogia exilului de Gabriel Pleșea trasează coordonatele exilului românesc, identificând trei momente de referință în parcursul celui care ajunge într-o nouă patrie: o etapă de început, necesară adaptării noii realități, etapa de recuperare profesională, pe parcursul căreia scriitorul se integrează lumii căreia îi aparține, afirmându-se ca artist creator și etapa în care se încearcă reîntoarcerea în țara de origine. Alteori, evadarea pe care o presupune exilul se transformă treptat într-o formă a noilor constrângeri, urmându-i aceeași necesitate de evadare care se va realiza prin creație, fiind singurul mijloc prin care artistul spune exact ceea ce gândește. Virgil Tănase simte acut scindarea între cele două dimensiuni – cea originară și cea a evadării, dimensiune în care reușește treptat să își regăsească starea originară, într-un spațiu al libertății.

Dar exilul înseamnă și o formă a cunoașterii și mai ales a autocunoașterii, o experiență deopotrivă intelectuală și emoțională, dominată de sentimente puternice și profunde precum frustrarea, dezrădăcinarea, anxietatea sau respingerea. În acest punct începe transformarea, reinventarea de sine, păstrând o legătură cu trecutul dar și cu prezentul exilului și cu viitorul integrării pentru că exilatul nu va fi asimilat, ci integrat noii realități. „Drama exilului devine o modalitate de acomodare cu o altă identitate. Această nouă identitate este de fapt identitatea originară, scăpată de vechile limite și influențată de integrarea exilatului într-o societate nouă."[4]

Exilul reprezintă așadar o nouă probă în viața scriitorului onirist, dar devine treptat un destin asumat, o terapie prin care Virgil Tănase încearcă să se elibereze și să se desprindă de traumele trecutului. Ceea ce îi lipsea în propria țară era, întocmai ca multor alţi scriitori contemporani, libertatea de exprimare, de creaţie, iar noua realitate presupune o recreare a identității prin recuperare și adaptare, prin raportarea la propriul eu și la celălalt, prin însușirea unei alte limbi și printr-un nou statut social. Identitatea iese la iveală în urma trăirilor şi sentimentelor puternice, care evidenţiază propriul şi adevăratul eu. Acceptarea *adevărului vieţii* sub orice formă s-ar găsi, nu face altceva decât să pună în lumină propria identitate, care pentru Virgil Tănase devine o permanentă căutare de sine într-un nou context social. Aşadar, scriitorul s-a confruntat cu o problemă a identităţii (re)create în funcţie de ceea ce trebuie să pară a fi. Dubla identitate a unui exilat apare în momentul în care i se cere

[3] Sorin Alexandrescu, *Le paradoxe roumain*, în vol. *Identitate/alteritate în spaţiul cultural românesc*, culegere de studii editată de Al. Zub, Editura Universităţii *Alexandru Ioan Cuza*, Iaşi, 1996, pp. 11-20.
[4] Andreia Bucilă, *art. cit.*

o anumită identitate diferită de propria identitate recreată - „În faţa interdicţiilor care-i lovesc şi a pericolelor care-i pândesc, scriitorii exilaţi desemnează o ambasadoare neobişnuită, însărcinată să-i reprezinte - opera de artă.”[5] Această operă de artă îi va contura identitatea lui Virgil Tănase nu doar în mediul adoptiv, ci şi în patrie, unde va fi receptat tocmai prin ceea ce creează, redobândindu-şi identitatea de creator, refuzată în propria ţară.

Noua realitate implică problema identității – cea de scriitor, cea lingvistică și cea de disident. Ca orice alt scriitor al exilului, Virgil Tănase a luptat pentru a se reinventa, pentru a-și reconstrui o nouă identitate. Gottlob Frege a afirmat încă din 1894 că *identitatea* nu se poate defini „pentru că orice definiţie este o identitate, identitatea însăşi nu poate fi definită.”[6] Identitatea se raportează la existenţa în timp şi presupune o *unitate* calitativă: *acelaşi* se opune *diferitului.* Opusă noţiunii de *identitate* este *alteritatea* (fie a unui obiect care este altul decât subiectul, fie a unui subiect care îşi este propriul subiect – un *alt eu*). În planul logicii, identitatea şi alteritatea se exclud reciproc. Platon, însă, a subliniat alteritatea la nivel concret: lucrurile sunt aceleaşi şi altele, deci se poate vorbi de includerea reciprocă a celor două noţiuni. Dacă identitatea ar fi pură, totul ar fi indistinct, iar dacă alteritatea ar fi pură, totul ar fi dispersat. Aşadar, *alteritatea* şi *identitatea* sunt termeni relativi, intrând în compoziţia unui *tot*, a unei lumi diferenţiate, a unui univers, însă *în proporţii diferite.*[7] În termenii psihologiei sociale, identitatea se află la frontiera dintre individual şi colectiv, dintre persoane şi grupurile lor de apartenenţă. Individul îşi dezvoltă unicitatea personală în grupul de apartenenţă (*in-group*), iar identitatea socială se va contura în cadrul grupului exterior (*out-group*).

Virgil Tănase şi-a transformat unicitatea românească pentru a-și găsi o nouă identitate româno-franceză, înfruntându-se cu o nouă identitate lingvistică, cu noi valori și cu un nou model cultural. Clasificarea indivizilor după caracteristicile identitare poartă numele de *fenomen al atribuirii*, potrivit căruia există o *autoidentitate* (ce cred *eu* că sunt) şi cu o *heteroidentitate* (ce cred *ceilalţi* că sunt). „Identitatea (şi identificarea) ca realitate psihosocială este nemijlocit legată, de problema sinelui,(...) noi tindem şi la o conservare a unităţii sinelui în faţa presiunilor, la ceea ce se numeşte *păstrarea identităţii de sine*."[8] Problema identităţii implică şi conceptul de *caracter naţional*, astfel că între identitatea etnică şi cea culturală nu se poate pune semnul egalităţii. Drept urmare, apare un alt termen care presupune confruntarea, în concepţia despre sine, a identităţii etnice iniţiale cu intrarea într-o altă cultură – aculturația. „Revederea trecutului personal şi formularea lui implică un permanent dialog şi negociere cu *celălalt* imaginar şi cu eul propriu."[9]

Studierea unui scriitor al exilului şi opera sa implică astfel problema aculturaţiei. Considerată, iniţial, de antropologi, un fenomen de cultură, aculturaţia include mai multe paliere: situaţia de minoritate lingvistică, structura plurietnică şi pluriculturală, reierarhizarea valorilor, modificări comportamentale, dorinţa de a avea relaţii interculturale (sau negarea acestora), menţinerea şi dezvoltarea distincţiei etnice, integrarea, asimilarea sau segregarea. Felul în care individul îşi priveşte şi îşi acceptă propriul trecut depinde în mare măsură de concepţia despre sine. Prezentul este un punct de referinţă. Integrarea coerentă a experienţelor în naraţiunea despre propriul trecut poate fi un indice al adaptării la eul actual. Virgil Tănase s-a aflat într-o permanentă căutare identitară pe care a sperat să o rezolve prin scris. Zbuciumul interior se liniștește după găsirea unui răspuns, prin intermediul scrisului la

[5]Mircea Anghelescu, *Despre exilul literar*, în *22*, nr. 724, ianuarie 2004.
[6]*Encyclopaedia Universalis*, France, 1990, corpus 11, p. 896.
[7]*Ibidem,* corpus Index, p. 115.
[8] Petru Iluţ, *Sinele şi cunoaşterea lui. Teme actuale de psihosociologie*, Iași, Polirom, 2001, p. 15.
[9]Ibidem, p. 207.

întrebarea *Cine sunt eu?* ale cărei răspunsuri se regăsec în paginile cărții *Leapșa pe murite.* De aceea, ,,literatura, ca practică spirituală, devine în cazul exilatului un univers interior vital și securizant"[10] unde se realizează întoarcerea la un timp originar, un loc al libertății totale și al regăsirii.

Fenomenologia dublei identități presupune o renunțare provizorie la identitatea din cultura părăsită și o luptă împotriva marginalizării noii identități. Andreea Deciu susține că un scriitor din exil călătorește permanent între două lumi, încercând să le remodeleze una în termenii celeilalte, *vindecându-se* trauma desprinderii de lumea originară în momentul în care acceptă *bilingvismul* ca *perspectivă dual*ă. ,,Emigranţii devin astfel protagoniștii unei marginalităţi creatoare. La intersecţia, inevitabilă, *autor - narator - personaj* vom găsi un model de identitate."[11]

Opera lui Virgil Tănase are puterea de a-și elibera creatorul și de a-i reda identitatea. Toate cuvintele primesc valențe magice, iar creația devine un spațiu sigur, al libertății totale pe care Carl Gustav Jung îl numește personalitatea numărul 2. Scriitorul se află într-o continuă căutare de sine şi recompunere a identităţii, căutând o poartă prin care să pătrundă în adâncul psihicului, unde s-ar putea regăsi Așadar, eul creator devine cel dominat, creația fiind pusă mereu pe primul loc chiar și în viața de zi cu zi. De fapt, el trăiește prin scris, actul creației devine un mod de viață, o necesitate a artistului deoarece ,,literatura, ca toate artele, cere o angajare sută la sută."[12] Creația este de fapt o reprezentare proprie a realității, și nu realitatea însăși, o proiectare a acesteia în psihicul scriitorului, redată prin scris ca o scenă pe care aceste proiecții se derulează sub ochii noștri, în calitate de lectori.

Treptat, scriitorul reușește să recreeze o identitate fragmentată: identitatea artistică, negată în România prinde contur în Franța prin publicarea cărților pe care le scrie, apelând mereu la fondul oniric, trecându-le prin filtrul autoficțiunii. De fapt, identitatea asumată a lui Virgil Tănase este cea de artist, cea de creator, fără a ţine cont de barierele etnice sau lingvistice, creându-și o identitate aparte, undeva în afara timpului şi a barierelor spaţiale. Scriitorul își transformă sentimentele în cuvinte cu scopul de a se (re)cunoaște și a se integra noii realități, astfel că dobândește capacitatea de a ignora alteritatea, de a se întoarce spre sine. Din punctul de vedere al socialului, existenţa umană este *singurătate*, iar societatea reprezintă o sumă de relaţii interindividuale - ,,mulţimea, ceilalţi, colectivitatea, societatea – adică: *nimeni anume*."[13]

Păstrarea identităţii lingvistice este echivalentă cu lupta împotriva destabilizării identitare. Dacă alteritatea (lingvistică) este un fapt acceptat şi asimilat, mai rămâne căutarea unui context (ficţional) favorabil pentru definirea unei noi identităţi. Apare astfel întrebarea dacă există un model narativ identitar, caracteristic exilaţilor doarece aceştia reprezintă nişte ,,făpturi cu două identităţi, una pe care le-o impune lumea pe care au ales-o, şi alta la care nu vor să renunţe."[14]

Avem nevoie de un model ficţional pentru a ne înţelege viaţa, care este o poveste incompletă - afirmă Paul Ricoeur[15] - a căutării de sine prin ficţiune. De aceea, în romanele lui Virgil Tănase autobiografia se împletește armonios cu ficțiunea, dând naștere unor scrieri aflate uneori la granița dintre poezie și proză, debordând de vise create, evenimente personale

[10]Mihai Cimpoi, *(Post)fețele exilului,* în *Revista Sud-Est,* nr. 46, aprilie 2001.
[11]Ibidem, pp. 57-58.
[12] Gabriela Melinescu *Jurnal suedez, vol. II,* Bucureşti, Editura Polirom, 2003, p. 53.
[13]José Ortega y Gasset, *Omul şi mulţimea,* trad. Sorin Mărculescu, București, Humanitas, 2001, p. 10.
[14]Andreea Deciu, *Nostalgiile identităţii,* Cluj Napoca, Editura Dacia, 2001, p. 46.
[15]Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, apud. Andreea Deciu, *Nostalgiile identităţii,* Cluj Napoca,Editura Dacia, p. 6.

și exterioare. Această eliberare a memoriei este rezultatul efortului de a trăi concomitent în două culturi diferite, folosind două limbi distincte, dând naştere unei tensiuni existenţiale care îşi găseşte alinare doar în scris.

În concluzie, memoria și ficțiunea devin două dimensiuni ale aceleiași existențe, un destin al unui artist, care dobândește în exil capacitatea de a-și crea propriul univers în care să evadeze, folosind o limbă interioară proprie, luptându-se cu prejudecățile și cu propriul sine. Amintirile trec în sfera autoficțiunii, ficțiunea invadează realitatea, iar exilul devine *un acasă printre străini.*

BIBLIOGRAPHY

- Alexandrescu, Sorin, *Le paradoxe roumain*, în vol. *Identitate/alteritate în spaţiul cultural românesc*, culegere de studii editată de Al. Zub, Iași, Editura Universităţii *Alexandru Ioan Cuza*.
- Anghelescu, Mircea, *Despre exilul literar*, în *22*, nr. 724, ianuarie 2004.
- Behring, Eva, *Scriitori români din exil: 1945 -1989*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Româneşti, 2001.
- Boia, Lucian, *Istorie şi mit în conştiinţa românească,*București, Humanitas, 1997.
- Boia, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului*, trad. Tatiana Mochi, București, Editura Humanitas, 2000.
- Bucilă, Andreea, *Exilul – transformare identitară?,* în *New York Magazine,* nr. 626, 8 iulie 2006.
- Cârjan, Dan, *În marginea literaturii,* în *Observator cultural,* nr. 473, mai 2009.
- Chefani-Pătraşcu, Steluța, *Vasile Alecsandri şi identitatea naţională românească,* în vol. *Identităţi colective şi identitate naţională. Percepţii asupra alterităţii în lumea medievală şi modernă,* Editura Universităţii din Bucureşti, 2000.
- Cimpoi, Mihai, *(Post)fețele exilului,* în *Revista Sud-Est,* nr. 46, aprilie 2001.
- Coşeriu, Eugeniu, Alteritate, toleranţă şi masochism în *Revista de Lingvistică şi Ştiinţă Literară,* nr. 3, 1997.
- Deciu, Andreia, *Nostalgiile identităţii,* Cluj Napoca, Editura Dacia, 2001.
- Doinaș, Augustin Ștefan, *Eu şi celălalt*, în *Secolul 21*, nr. 1, 2002.
- Doinaș, Augustin Ștefan, *Fragmente despre alteritate,* în *Secolul 21*, nr. 7, 2002.
- *Encyclopaedia Universalis*, France, 1990, corpus 11.
- Gaset y Ortega, José, *Omul şi mulţimea,* trad. Sorin Mărculescu, București, Humanitas, 2001.
- Iluţ, Petru, *Sinele şi cunoaşterea lui. Teme actuale de psihosociologie*, Iași, Polirom, 2001.
- Jung, C. G., *Amintiri, vise, reflecţii*, trad. Daniela Ştefănescu, București, Humanitas, 1996.
- Lorenzi-Cioldi, Fabio; Doise,Willem, *Relaţiile între grupuri: Identitate socială şi identitate personală,* în vol. *Psihologie socială. Aspecte contemporane*, coord. Adrian Neculau, Iași, Polirom, 1996.
- Melinescu, Gabriela *Jurnal suedez, vol. II,* Bucureşti, Editura Polirom, 2003.
- Pleșea, Gabriel, *Trilogia exilului,* București,Saeculum, 2002.
- Tănase,, Virgil, *Leapșa pe murite*, Adevărul Holding, București, 2011
- Todorov, Tzvetan, *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt*, trad. Magda Jeanrenaud, Institutul European, Iaşi, 1994.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

DIRECTIONS OF THE ROMANIAN INTERWAR NOVEL

Alina-Mariana Stîngă (Zaria)

Phd Student, University of Pitești

Abstract: A taxonomy of the novel is concerned with aspects related to the instances of narrative communication: author-narrator-character-reader. Jaap Lintvelt identifies the existence of four plans that contain a dynamic interaction between different instances. Another approach in narrative analysis starts from the two terms proposed by Gérard Genette, the speech and diegesis. R-M. Albérès synthesizes the features of the novel, establishing somehow a first antinomic classification: the traditional novel and the new novel.
The Lovinescian theory of synchronicity, the theory of mutation of aesthetic values, the law of imitation, saeculum are concepts that will draw the directions of the Romanian interwar literature, the aim being the social progress and cultural evolution. Garabet Ibrăileanu recognizes the existence of two types of novel: the creative one and the analysis. Nicolae Manolescu links the social to the literary, "Doric, Ionic and Corinthian being the ages of the novel".
These "classical" typologies of the Romanian inter-war novel can be related to a current analysis, such as that of Gheorghe Glodeanu, the objective (objectivized) narrative model and the experimental narrative model, or Radu G. Ţeposu, the transitive novel - the reflexive one.

Keywords: instances of narrative communication, types of novel: the creative - the analysis, the Doric - the Ionic, the objective (objectivized) narrative model - the experimental narrative model, the transitive - the reflexive one.

Evoluția literaturii universale, implicit a celei europene, a exercitat o influență permanentă și directă asupra literaturii române, apăsată de nevoia recuperării unui decalaj față de marile literaturi ale lumii. Este motivul pentru care, în perioada interbelică, „s-au ars etape”, s-au hibridizat creații, s-a educat gustul estetic al publicului și, mai ales, s-a intelectualizat proza românească, devenind evidentă trecerea de lirismul primelor romane la obiectivare, adică la maturitate, în conformitatea cu aprecierile lovinesciene.

O taxonomie a romanului are în vedere aspecte legate de instanțele comunicării narative: autor-narator-personaj-cititor. Lucrările de specialitate au urmărit de-a lungul timpului să definească aceste noțiuni în termeni cât mai clari, pentru a suprima confuziile.

Jaap Lintvelt, în celebrul studiu *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere* identifica existența a patru planuri care conțin o interacțiune dinamică între instanțe diferite[1]: instanțele concrete, adică instanțele universului real: *autor concret, cititor concret*; instanțele abstracte, care desemnează instanțele operei literare: *autor abstract, cititor abstract* și instanțele fictive, care denumesc instanțele lumii narate: *narator, naratar, actori.*

Jaap Lintvelt menționează că *autorul concret* și *cititorul concret* duc o viață extraliterară, în timp ce *autorul abstract* și *cititorul abstract* sunt incluși în opera literară[2], iar între aceștia nu există o comunicare lingvistică reală.

[1] Lintvelt, Jaap, *Încercare de tipologie narativă, Punctul de vedere,* Bucureşti, Ed. Univers, 1994, pg. 25
[2] Idem pg. 26

Realizând o netă distincție între *autorul concret* și *autorul abstract*, Lintvelt urmărește aceste aspecte prin raportare la observațiile lui Georg Lukács. Modele analizate sunt considerate „clasice" din punctul de vedere al dihotomiei *roman tradițional* și *roman modern*: Balzac și Proust. Cel din urmă afirma că *autorul abstract* ar constitui „eul profund" și „singurul real", în timp ce *autorul concret* n-ar fi decât „un sine însuși cu mult mai exterior"[3]. Acest aspect îl determină pe Lukács să constate că Proust a văzut „abisul care-l desparte pe scriitor de omul de lume", iar la Balzac surprinde un paradox între *autorul concret* și *autorul abstract* prin diferențele dintre ideologia manifestată în viața cotidiană și cea din romanele balzaciene: pe de o parte, la suprafață, există viziunea lumii reacționare a *autorului concret* și, pe de altă parte, în profunzime, ideologia de fapt progresistă a *autorului abstract.*

Lintvelt disociază clar rolurile de *narator* și *personaj*, considerând că *naratorul* își asumă exclusiv preia *funcția narativă/funcția de reprezentare* și *funcția de control* sau *de regie,* fără a îndeplini vreodată *funcția de acțiune*, în timp ce *actorul* se află întotdeauna înzestrat cu *funcția de acțiune* și privat de *funcțiile de narare* și *de control.*

Așadar, taxonomia autorului unei opere literare identifică: un *autor concret*, efectiv real, o „persoană biografică"[4] și *autorul abstract*, „*care nu corespunde niciunei ființe reale, e o plăsmuire a minții noastre, creată de așteptările, împlinite sau nu, conferite de lectura operei*"[5]. *Cititorul*, la rândul său, este unul *concret*, care ia act de conținutul operei, prin lectura efectivă, și unul *abstract*, o imagine ideală care poate însuma și pătrunde sensurile profunde ale creației „*într-o lectură activă*"[6].

O altă abordare în analiza naratologică pornește de la cei doi termeni propuși de Gérard Genette în studiul *Introducere în arhitext* (1979): *discursul* și *diegeza*. Dacă primul (*discursul – récit* în opinia teoreticianului*)* se referă la relatarea efectivă a istoriei, adică spunerea unei povești, al doilea termen *(diegeza* - „diégèse" sau „histoire"*)* transpune acțiunea propriu-zisă, contrazicând opinia lui Platon pentru care *diegeză* („diegesis") reprezintă simpla povestire. Pentru Tzvetan Todorov (*Introducere în literatura fantastică*), *discursul* reprezintă modul în care evenimentele sunt relatate, mai precis felul în care naratorul se raportează la evenimente pentru a le aduce la cunoștință naratarului/cititorului. Al doilea nivel ar fi, după Todorov, *povestirea* care desemnează conținutul narațiunii.

Prin urmare, tipul de narator se poate stabili prin raportare la discursul narativ, la diegeza sau la informația transmisă. Genette stabilește o tipologie naratorială devenită clasică: în funcție de nivelul narativ se disting naratori extradiegetici și intradiegetici, iar în funcție de gradul de participare în povestire (relația cu diegeza), există naratori homodiegetici și heterodiegetici.

Preluând aceste clasificări, și Jaap Lintvelt identifică cinci tipuri de narațiune: *heterodiegetică auctorială, heterodiegetică actorială, heterodiegetică neutră, homodiegtică auctorială* și *homodiegetică actorială.*

Aceste distincții naratologice stabilite de Gérard Genettești aprofundate de Jaap Lintvelt constituie de fapt traiectorii cărora li se va circumscrie specia *roman,* determinând și în literatura română clasificări de tipul celei a lui Nicolae Manolescu - *doric, ionic* și *corintic* (după relația autor-narator-personaj) sau a lui Radu G. Țeposu – *roman tranzitiv, roman reflexiv* și *metaroman* (relația narator-personaj).

Modele consacrate: Balzac și Proust

[3] Idem, pg. 29
[4] Boghiu, E., Mutoiu, L., *Hermeneutică și naratologie aplicată*, *ediția aII-a* , Editura Eurocart, Iași, 2003 p.9
[5] Ibidem
[6] Ibidem, p. 10

Literatura română, în evoluția ei, a căutat acel „spirit al veacului", urmând, poate involuntar uneori, dihotomii ale romanului universal. R-M. Albérès sintetizează trăsăturile romanului într-o definiție pe cât de simplă, pe atât de cuprinzătoare: *o «istorie» care comportă «personaje» și o acțiune"*[7], stabilind o primă clasificare oarecum antinomică: *romanul tradițional* și *noul roman.*

În capitolul *Forțele de opoziție,* sunt creionate pentru început trăsăturile romanului tradițional, definit ca „*o experiență lipsită de mister, atrăgătoare prin arta povestirii"*[8]. Tot ce narează acest tip de roman este falsificat, pentru că nu vizează realitatea, ci este un studiu asupra realității, „*cam pedant și bine adus din condei"*. Acestui roman tradițional, „*artificial «pus în scenă» de un romancier atoateștiutor"*[9] i se va opune un alt roman care, prin creatori precum Kafka, Proust, Musil, Joyce, va aborda o optică diferită și nu va mai fi o „lecție completă, ci o enigmă".

Apelând la modelul balzacian, încadrat *forțelor de creștere* (Balzac știe dinainte că personajul său, Rastignac, va deveni un cinic), Albérès constată că povestitorul falsifică experiența în romanul tradițional. De altfel, într-un capitol anterior, *Beția realismului,* criticul atrăgea atenția asupra rolului de*demiurg* al autorului la scriitori precum Balzac (care a depășit realismul, fiind un autor „ezoteric și teofizic"), Dickens sau Hugo, acest termen fiind abolit de orice semnificație și aplicat, din principiu, tuturor romancierilor.

Un exponent al *noului roman* devine Marcel Proust, în creația căruia analiza presupune o cufundare în realitatea umană, nefiind *„un tablou cu contururi definitive",* ci o „*amețeală"* care are atracția *maelstrom-ului*[10] .

Opoziția tradițional-nou (modern) se bazează pe atitudinea romancierului: primul știe tot ce are de spus, al doilea nu înțelege în întregime și nici nu domină ceea ce povestește, adoptând punctul de vedere al omului. Apare astfel opoziția *demiurg (regizor)- om (actor).*

Delimitând cele două sintagme *arta romanului* și *romanul ca artă*, Albérès ajunge la o altă opoziție: *romanul deschis*, în care scriitorul știe dinainte că nu va ajunge să se interpreteze pe sine (romanul postsimbolist: Gide, Rainer Maria Rilke) și *romanul închis*, în care povestirea sete suficientă sieși, iar omul se privește într-o oglindă psihologică și socială (romanul postrealist Anatole France, Daudet). Romanul-artă (Henry James, Kafka, Cocteau, Mussil) nu se va impune definitiv în fața romanului tradițional. *Arta romanului își păstrează ascendentul asupra romanului ca artă*[11].

Evoluția romanului a presupus trecerea de la „bun-simț" și „rațiune universală" la „explorarea lumilor inumane". Concluziile eseistului francez surprind imposibilitatea reducerii opoziției dintre romanul tradițional și noul roman doar la opoziția dintre două generații sau la cea dintre tradiționaliști și snobi. Se constată trecerea a cel puțin trei generații de când romanului bazat pe „arta povestirii" i se opune un gen literar cu intenții diferite. *„Cele două tendințe au coexistat în omul modern"*[12], pentru că arta tradițională continuă să fie apreciată, iar influența heterodoxă a unui Proust sau Joyce nu mai scandalizează.

Direcții ale romanului românesc interbelic

Complexitatea celei mai ample forme a epicului a refuzat în general taxonomiile – după cum remarca Ion Vlad, fiind o specie mobilă, cu o natură proteică şi care presupune, în ciuda nenumăratelor încercări, o dificultate în a o defini, în a o insera într-un limbaj

[7]R-M. Albérès, *Istoria romanului modern,* Ed. pentru Literatura Universală, 1968 pg. 172
[8] Idem, pg. 57
[9] Idem pg 58
[10] Idem pg 59
[11] Idem, pg. 102
[12]R-M. Albérès, *Istoria romanului modern,* Ed. pentru Literatura Universală, 1968 pg. 102

taxonomic. Literatura română interbelică, dincolo de a trăi în umbra literaturii europene, a cunoscut o evoluție de la obiectiv la subiectiv, marcată printr-o serie de investigații și disocieri realizate de criticii literari.

A) E. Lovinescu – *poezia epică de la rural la urban*

Dezideratele estetice lovinesciene au fost cele care au deschis drumul înnoirii literare, marele merit al criticului de la „Sburătorul" fiind acela de a adapta trăsăturile modernismului universal la particularitățile culturale românești. În 1919, E. Lovinescu înființa una dintre cele mai ample grupări literare, în jurul revistei și cenaclului „Sburătorul", urmând linia trasată de predecesori precum Mihail Kogălniceanu sau Titu Maiorescu.

Teoria sincronismului, teoria mutației valorilor estetice, legea imitației, *saeculum* sunt concepte ce vor trasa direcțiile literaturii interbelice, scopul fiind progresul social și evoluția culturală. În proză, este susținută trecerea de la o literatură de inspirație rurală spre mediul urban, personajul este mai complex și are o bogată activitate a conștiinței. Scrierile epice trebuie să fie obiective, eliminând lirismul de început, dar se impune și necesitatea dezvoltării romanului analitic.

În *Istoria literaturii române contemporane* (1926-1929, sintetizată în 1937 într-un singur volum), Lovinescu analizează evoluția poeziei epice „*de la subiect la obiect sau de la lirism la adevărata literatură epică*"[13]. Criticul remarcă existența unei poezii epice rurale, reprezentată de semănătorismul paseist moldovean, dar și de creația obiectivă a semănătorismului ardelean strălucit realizată de Liviu Rebreanu.

În poezia epică urbană, pornită înaintea mișcării semănătoriste, se impune o lume nouă cu probleme noi, cu o psihologie complexă și cu un anume nivel de civilizație. Literatura urbană se realizează în special în spațiul muntean și ardelean, reprezentat de Hortensia Papadat-Bengescu, dar și de anumite opere ale lui Liviu Rebreanu.

Așadar, o primă taxonomie a romanului interbelic vizează criterii precum: spațiul geografic (ardelean – Liviu Rebreanu, muntean – Hortensia Papadat-Bengescu, moldovean – Mihail Sadoveanu), mediul urban/rural,curente literare (de la semănătorismși poporanism la realismul plat și mișcarea modernistă), dar mai ales atitudinea scriitorului față de materialul prim al scrierii, atitudine ce determină trecerea de la liric la epic.

Eugen Lovinescu grupează romancierii de după 1900 în funcție de tematica abordată, remarcabile fiind subcapitolele referitoare la „epica modernistă fantezistă" (Mateiu I. Caragiale, Felix Aderca, G. Călinescu, Mircea Eliade, Anton Holban, Octav Șuluțiu) și „epica de analiză psihologică" (Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Max Blecher, Gib Mihăescu). „*Nu există nimic din întreaga literatură română care să poată sta, sub raportul creației obiective, alături de «Ion» și sub raportul analizei psihologice, alături de «Concert din muzică de Bach» și «Drum ascuns». Generația noastră și-a făcut, prin urmare, datoria dând literaturii române valori unice absolute*".[14]

B) Garabet Ibrăileanu – *creație* și *analiză*

Studiul din 1926 al lui Garabet Ibrăileanu, *Creație și analiză,* cu subtitlul *Note pe marginea unor cărți* marchează un moment important al evoluției romanului românesc, ieșit dintr-o vârstă a copilăriei tumultoase și urcat spre o maturitate autentică.

Garabet Ibrăileanu recunoaște existența a două tipuri de roman: cel de *creație*, care urmărește personajele în special prin comportamentul lor și cel de *analiză*, interesat de viața interioară, de psihic. Deși se declară adept al *creației*, prin romanul său, *Adela*, criticul dovedește apropiere de *analiză*, constituind astfel un paradox. În concepția întemeietorului

[13] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane,* Ed. Litera, Chișinău, 1998, pg 168
[14] Idem, pg.358

Vieții românești, fiecare roman de analiză valoros trebuie să conțină un minim de *creație*, și fiecare roman de creație un minim de *analiză*, dar sunt constatate cu spirit deschis și noile mutații ale genului, formule romanești în care personajele fac doar „o slabă *concurență stării civile*"[15], sau altele, care reprezintă „*o colecție de maxime despre iubire și frica de moarte*"[16].

Termenul *creație* îl înlocuiește pe unul neobișnuit *comportism*, iar cei doi termeni, *creație* și *analiză* nu se pot opune radical unul altuia. Între *romanele de creație*, Garabet Ibrăileanu amintește opera lui Balzac, Flaubert, Tolstoi, Roger Martin du Gard, iar *romanul de analiză* exemplar construit este considerat *În căutarea timpului pierdut* al lui Proust. El intuiește conturarea unui al treilea tip numit *romanul problemă*, care implică și meditația filozofică, exemplificându-l cu scrierile lui André Gide.

Un asemenea tip de roman folosește deopotrivă *creația* și *analiza*, dar aplică formula *autenticității* și *experienței* prin multiplicarea unor procedee (jurnal, proces-verbal, scrisori, însemnări, dosar de existență și relativizează punctele de vedere multiple ale naratorilor). În această categorie s-ar încadra *Patul lui Procust,* dar și operele tinerilor romancieri ai anilor `30: Micea Eliade (*Maitreyi, Nuntă în cer*), Anton Holban (*Ioana, Jocurile Daniei*), Mihail Sebastian (*De două mii de ani*), iar modelele europene sunt André Gide, James Joyce, Giovanni Papini.

Romanul de creație cunoaște o diversitate de formule artistice (frescă, „saga", bildungsroman, de război, istoric, polițist, fantastic și mitic). Distincția *analiști* (F.M. Dostoievski, I.S. Turgheniev) și *moraliști* (Anatole France) nu se poate realiza clar, pentru că „*rarcineva e numai una sau alta (...). Moralismul ajută creația, luminând-o, explicând tipurile prin clasificare psihologică. Analiza o ajută contribuind direct, completând fizionomia tipului prin relevarea mecanismului vieții lui interioare".*[17]

Celebra afirmație *„creația este superioară analizei. Artă literară fără analiză poate să existe. Fără creație, nu"*[18] surprinde preferința lui Ibrăileanu pentru ceea ce consideră a fi condiția sine qua non a artei literare, anume *creația.* Aspecte ce țin de *creație* sunt urmărite în opera lui Sadoveanu (*„țăranii d-lui Sadoveanu nu pot fi decât moldoveni"*) sau a lui Rebreanu (*„d-l Rebreanu e un romancier remarcabil... Psiholog e puțin, dar e sociolog"*), concluziile fiind clare: *„în roman, creația mare se face pe socoteala artei. Cum am văzut, creația mare presupune conceperea individului în raporturile lui cu realitatea, adică o gândire științifică, deci o invazie a elementului neartistic"*[19]

Pe de altă parte, *romanul de analiză* se află sub influența lui Bergson, filozof ce a determinat schimbări radicale în gândirea europeană. Nu mai putea fi ignorată revoluția lui Freud în cercetarea psihicului, iar abisul conștiinței trebuie sondat prin procedee diverse: introspecție, monologul interior, fluxul conștiinței.

Așadar, a doua taxonomie pusă în discuție, a lui Garabet Ibrăileanu, vizează modul de realizare a personajelor, intuind existența celor două mari tipuri de roman chiar la nivelul aceluiași scriitor. De exemplu, reprezentativ pentru *romanul de creație* în care personajele se construiesc viu, prin fapte, gesturi, vorbe este *Ion* de Liviu Rebreanu, iar pentru *romanul de analiză* în care autorul este interesat de viața interioară, sondând conștiința personajelor, ilustrativ este *Pădurea spânzuraților* aparținând aceluiași scriitor. Prin această antinomie de

[15] Garabet Ibrăileanu, *Creaţie şi analiză. Note pe marginea unor cărţi* (fragmente), în *Studii literare*, ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Savin Bratu, pg. 185
[16] *Idem*
[17] Idem, pg. 88
[18] Idem, pg. 91
[19] Garabet Ibrăileanu, 1926, apud Carmen Mușat *Romanul românesc interbelic. Dezbateri teoretice, polemici, opinii critice,* Ed. Humanitas, 2004, pg. 95

ordin teoretic între modalitatea comportamentală și modalitatea analitică a prozei moderne, Garabet Ibrăileanu a contribuit substanțial la fixarea canonului estetic românesc, alături de E. Lovinescu (cu care s-a aflat permanent în conflict), G. Călinescu sau Nicolae Manolescu.

C) Nicolae Manolescu – *doric, ionic și corintic*

Pe de altă parte, Nicolae Manolescu, în studiul *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc* (1980-1983), leagă literarul de social, această clasificare fiind considerată de Paul Cernat ca având „dezavantajul unei scheme lineare și implicit reductive”[20]. Pentru Manolescu „*doricul, ionicul și corinticul sunt, înainte de orice, vârste ale romanului*”[21]: doricul este *vârsta dintâi* care zugrăvește o lume omogenă și rațională a unui narator heterodiegetic; ionicul este *vârsta psihologiei și analizei*, care începe să creadă în autenticitate, iar corinticul este *romanul postrealist/postmodernist.*[22]

Ordinea masculină și *ordinea feminină, doricul și ionicul său* sunt conceptele avansate de Albert Thibaudet, reluate în mottoul lucrării lui Manolescu prin referire la felurile de public care au impus ordinea romanului. De altfel, Thibaudet are o proprie concepție asupra tipurilor de roman (*Reflecţii asupra romanului* -1938): romanul *activ*, care „*izolează şi derulează un episod semnificativ*" dintr-o canava mai largă; romanul *pasiv*, definit de „*unitatea existenței umane pe care o povestește*" și romanul *brut*, romanul frescă socială, care surprinde o epocă. Criticul și eseistul francez împarte romanele între *aventură* și *eros*, primul corespunzând „imaginii virile”, care include romanul social și politic, al doilea fiind „feminin”, de analiză psihologică. Manolescu apreciază nevoia existenței ambelor tipuri de romane, deoarece *romanul feminin* dezvăluie și analizează, pe când *romanul acțiunii* oferă duplicatul imaginar al realului istoric, având astfel nevoie și de Holban, și de Rebreanu.[23] Aceeași dublă traiectorie se regăsește astfel, de-a lungul existenței sale, și în romanul românesc, ilustrând socialul, politicul, fresca și aventura prin Slavici, Agârbiceanu, Rebreanu sau Preda, dar și analiza psihologică, tipologia feminină, dramele sufletului prin Duiliu Zamfirescu, Garabet Ibrăileanu, Hortensia Papadat-Bengescu și Holban.

Raportându-se la tipurile de narator, criticul român distinge *naratorul creditabil* în romanul mai vechi, pe când în romanul mai nou „*naratorii sunt deliberat subminați în autoritatea și cinstea lor de către autori*”[24]. Se recomandă ca distincția *narator-autor* să fie păstrată ca o tensiune de ordin ideologic și stilistic.

Altă distincție manolesciană vizează concepte precum *perspectivă* care echivalează cu punctul de vedereși *actul propriu-zis al narării*, considerat vocea povestitorului. Genette spune că prima se referă la întrebarea *cine vede*, al doilea la *cine narează* (*Figures III*). *Povestirea* implică cel puțin două planuri: al narațiunii (diegeza) și al actului de a nara (timpuri, aspecte, moduri specifice). S-au încercat diferite denumiri: *istorie* și *istorisire, enunț* și *enunțare*, *inventio* și *dispositio* (vechii retoricieni); *fabula* și *subiect* (formaliștii ruși), *fapte relatate* și *relatare a faptelor*, *poveste* și *discurs.*

Aceste disocieri urmăresc deosebirile dintre romanul de tip personal caracterizat de discursivitate (*Ciocoii vechi și noi, Manoil*) și romanul de tip impersonal sau pluripersonal (*Ion, Concert din muzică de Bach*) în care naratorul se identifică cu o voce supraindividuală sau cu diferite voci și perspective individualizate.

Dihotomia doric – ionic se aplică și instanțelor comunicării narative. Este punctată forma „auctorială” a așa-zisului roman „tradițional”, în care „*autorul își ia în stăpânire*

[20] Paul Cernat, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Ed. Art, București, 2009, pg. 8
[21] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române,* Ed. Paralela 45, Pitești. 2008, pg. 556
[22] Idem
[23] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Ed. Gramar, București, 2007, pg.18
[24] Idem pg. 13

personajele", fiind „*un demiurg capabil doar de sacrificiul de a nu se dezvălui nemijlocit în creație*".[25] Imaginea unui autor omniscient și omnipotent dublează convingerea lui R-M. Albérès că în „forțele de creștere" creatorul are puteri demiurgice, *doricul* romanului încadrându-se unei vârste biblice de început. Pe de altă parte, *ionicul* presupune psihologism și analiză, „reflecția începe să tragă viața de mânecă".[26]

Este definită formula autenticității, deoarece noul roman pierde speranța în „*iluzie și a început să creadă în autenticitate, cuvânt magic ce apare la Camil Petrescu, la Holban, Sebastian, la Eliade*."[27]. Criticul identifică cele două tendințe ale noului roman care devin antonime termenului *creație*, anume *analiza* și *confesia*, care transformă romanul obiectiv în *jurnal*, una dintre formulele consacrate de scriitură ale ionicului.

Antinomiile continuă la nivelul autorului și naratorului: dacă în romanul tradițional *el* estetotdeauna *eu,* cel care narează e cel care scrie, în noul roman *eu* este totdeauna *el,* cel ce scrie este cel care narează[28].

Personajele au suferit mutații importante în evoluția de la romanul tradițional la cel modern. Dacă eroi precum Rastignac, Dinu Păturică sau Ion urmăreau integrarea în lume și aveau o morală similară întregii colectivități, la eroul proustian se remarcă încercarea de a-și integra lumea sieși, fiind un contemplativ, nu un luptător. Cu certitudine, simetria doric-ionic presupune și raportarea la cei dor romancieri consacrați, Liviu Rebreanu și Camil Petrescu: dacă la autorul lui *Ion* a triumfat supraindividualitatea, la autorul *Patului lui Procust* individualismul este radical.

Referitor la funcțiile comentariului, Booth aprecia existența a două categorii: *creditabil* și *necreditabil*, cel auctorial fiind în general „creditabil", deoarece este mult mai ușor de crezut un narator omniscient și omniprezent, care știe cum începe și se încheie romanul. În romanul doric, naratorul adoptă o poziție de „extrateritorialitate", pe când în ionic „*naratorul nu este separat de lumea lui. (…) În romanul doric, «apare» numai ceea ce și întrucât «există»; în cel ionic «există» numai ceea ce și întrucât «apare»*".[29]

Se face trecerea de la „restituit" la „trăit", iar naratorul din romanul ionic devine „mai de crezut", pentru că ceea ce el relatează poate veni sub aspect subiectiv, personal sau fals, dar e clar rezultatul unei „prea umane experiențe".[30] Totul este raportat la uman și subiectiv, depășind impersonalitatea și divinitatea doricului, așa că această nouă estetică a romanului impune și o „nouă morală".

D. Radu G. Țeposu – *romanul tranzitiv vs. romanul reflexiv*

Aceste tipologii „clasice" ale romanului românesc interbelic se pot raporta la o analiză actuală, precum cea a lui Radu G. Țeposu care, în lucrarea *Viața și opiniile personajelor*, asociază etapele evoluției romanului românesc cu cele identificate de Nicolae Manolescu: prima etapă definește *romanul tranzitiv* - echivalentul *doricului,* bazat pe omnisciența și omniprezența naratorului; a doua etapă, corespunzătoare *ionicului* manolescian este ilustrată de romanul *reflexiv*, în care rolul principal îl are personajul-narator; cea de-a treia etapă este asumată de *metaroman* – ca un corespondent al *corinticului* la Manolescu.

Tudor Vianu, în studiul *Dubla intenție a limbajului și problema stilului,* aduce în atenție termenii *reflexiv* și *tranzitiv*, raportați la intențiile limbajului omenesc: „*cine vorbește «comunică» și «se comunică». O face pentru alții și o face pentru el. (…) Se reflectă în el*

[25] Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române,* Ed. Paralela 45, Pitești. 2008, pg. 556
[26] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Ed. Gramar, București, 2007, pg. 27
[27] Idem
[28] Idem, pg. 26
[29] Idem, pg. 44
[30] Idem, pg. 45

omul care îl produce și sunt atinși, prin el, toți oamenii care îl cunosc".[31] Cele două intenții ale limbajului se află într-un raport de „cooperare": vorbitorul comunică un mesaj, dar totodată intră într-o conexiune socială cu cei care îl ascultă, exprimându-și atitudinea față de cele comunicate tranzitiv. Între cele două funcții ale limbajului există și un raport de inversă proporționalitate: valoarea reflexivă a limbajului scade odată cu creșterea valorii tranzitive. Astfel, cu cât faptul lingvistic se adresează unui grup mai mare de receptori, cu atât valoarea lui tranzitivă crește, iar valoarea sa reflexivă (starea sufletească ce a produs-o) scade. Distincția tranzitiv - reflexiv constituie pentru T. Vianu punctul de plecare în definirea operei literare şi a stilului individual al unui scriitor. Tranzitiv presupune un stil obiectiv, impersonal („comunică"), pe când reflexiv impune un stil subiectiv, personal. („se comunică").

Folosind aceeași dihotomie, dar raportată la evoluția romanului, pentru Radu G. Țeposu romanul „tranzitiv" se bazează pe „omniscienta naratorului", protagonistul fiind „narat" și având doar „iluzia vieții" (*Ion*); pe de altă parte, romanul „reflexiv" presupune o „conștiință de sine" a eroului care preia și își asumă funcțiile naratorului (*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*). Dacă în romanul lui Liviu Rebreanu, personajele se supun unui narator omniscient, iar „*romancierul lucrează ca un scenograf*"[32], la Camil Petrescu „*subiectivitatea și autenticitatea sunt deci ale conștiinței, nu ale trăirii senzoriale*"[33], fiind vorba despre o confesiune reflexivă, nu tranzitivă, ceea ce asigură un prim semn distinctiv acestei „noi structuri" camilpetresciene.

Spre deosebire de vechiul roman, de tip deductiv, precum cel al lui Duiliu Zamfirescu, în care „*viziunea surclasa observația*", romanul interbelic, în special cel camilpetrescian, devine inductiv, deoarece aduce în prim plan „onestitatea confesiunii". Astfel, teoretizarea din narațiunea omniscientă este înlocuită de problematizare în cea subiectivă[34]. Dacă în romanul antebelic se încerca descoperirea unui indice de „adaptabilitate la realitate" a faptelor și situațiilor surprinse, în romanul camilpetrescian, ca simbol al reflexivului, primează conștiința și estragerea din realul selectat a generalității sau categorialului.

E. Gheorghe Glodeanu: *modelul narativ obiectiv (obiectivat)* și *modelul narativ experimental*

Gheorghe Glodeanu surprinde aceeași dualitate obiectiv-subiectiv: „*în romanul românesc interbelic coexistă cele două modele epice care (…) au constituit tot atâtea „vârste" distincte din procesul sinuos al impunerii romanului modern. Aceste sunt: modelul narativ obiectiv (obiectivat) și modelul narativ experimental*".[35]

Este de reținut faptul că modelul epic obiectivat (balzacian) a constituit pentru literatura română, paradoxal, o emblemă a modernității, motiv pentru care Liviu Rebreanu a fost considerat întemeietorul romanului românesc modern, deși a fost adept al viziunii obiective. De asemenea, romanul tradițional aspiră către nou, iar cele două modele epice au suferit contaminări reciproce.

Dacă inițial modelul narativ obiectivat este considerat modelul suprem, odată cu apariția modernismului el devine un anti-model. Se constată că modelul balzacian este unul închis, ce respectă un anumit cod narativ, fiind recunoscută hegemonia marelui roman social. Însă, prin impunerea unui nou discurs și prin inventarea unei noi scriituri, în secolul XX, prin

[31] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români. Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, Ed. Orizonturi, București, 2010, pg. 15
[32] Radu G. Țeposu, *Viața și opiniile personajelor*, Ed, Cartea românească, București, 1983, pg. 52
[33] Idem, pg. 64
[34] Idem
[35] Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului interbelic,* Ed. Ideea Europeană, ed. a II-a, București, 2007, pg. 17

racordarea la preocupările lumii moderne, apare modelul narativ experimental (proustian, gidian, joycian), „deschis și cumulativ, supus transformărilor, înnoirilor continue”[36]. Romanul subiectiv (impus de Proust) se completează cu cel autoreferențial (inițiat de Gide) devenind niște reacții pertinente la adresa unei „tradiții istovite întruchipate de modelul narativ impus de Balzac”.[37]

În modelul narativ obiectivat, scriitorul omniscient este „stăpânul deplin al destinului personajelor”, având acces deplin la conștiința lor și transformându-l pe cititor într-un complice al său, deoarece împărtășesc același punct de vedere. Astfel, autorului îi revine același rol de Demiurg la care făcea trimitere și Manolescu. Însă, s-au înregistrat multiple abateri de la cest cod narativ, ca o încercare de evadare spre modernitate, ceea ce a determinat ca „operele unor autori interbelici precum Liviu Rebreanu, Cezar Petrescu, G. Călinescu și, mai ales, Hortensia Papadat-Bengescu să se constituie în tot atâtea re-evaluări ale codului romanului realist tradițional.

Modelul narativ experimental refuză omniscienta, se întoarce spre sine, ajungând la o suprapunere a celor două instanțe: autor-personaj, cel din urmă fiind considerat ordonator de text. Acest nou cod narativ, interesat în primul rând de introspecție, își desfășoară evenimentele pe fundalul unor inserții sociale. Referitor la formula narativă a noului roman, Gheorghe Glodeanu ajunge la aceeași concluzie, ca și Nicolae Manolescu: „subiectivizarea excesivă a relatării transformă adesea romanul într-o lungă confesiune, într-un veritabil *jurnal* intim”.[38] Noua „vârstă” a romanului interbelic va fi anunțată de *Adela* lui Garabet Ibrăileanu, direcția „autenticistă” înscriind autori precum Mircea Eliade, Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Anton Holban etc.

BIBLIOGRAPHY

Albérès, R-M. *Istoria romanului modern,* Ed. pentru Literatura Universală, 1968

Bergson, Henri *Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei*, traducere și studii H. Lazăr, 1993, Ed. Dacia, Cluj-Napoca

Boghiu, E., Mutoiu, L., *Hermeneutică și naratologie aplicată*, *ediția a II-a* , Ed. Eurocart, Iași, 2003

Călinescu, G. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Ed. Vlad&Vad, Craiova, 1993

Cernat, Paul *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Ed. Art, București, 2009

Comarnescu, Petru *Între estetism și experențialism. Două fenomene ale culturii tinere românești*, rev. *Vremea*, nr. 220. 10 ian 1932

Cosma, Anton *Romanul românesc și problematica omului contemporan*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1977

Crohmălniceanu, Ovid *Literatura română între cele două războaie mondiale* (vol. *Proza*), Ed. pt. lit., 1967

Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, coord. *Istoria literaturii române. Studii,* Ed. Acad. RSR, București, 1979

[36] Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului interbelic,* Ed. Ideea Europeană, ed. a II-a, București, 2007, pg. 19
[37] Idem, pg. 20
[38] Idem, pg. 23

Eliade, Mircea *Oceanografie*, ed. Humanitas, 2013
Genette, Gerard *Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune*, Editura Univers, Bucureşti, 1994
Glodeanu, Gheorghe *Poetica romanului interbelic,* Ed. Ideea Europeană, ed. a II-a, București, 2007
Grigore, Rodica *Evoluția formelor romanești,* Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2008
Holban, Anton *Testament literar*, în *Opere*, vol. I, Studiu introductiv
Ibrăileanu, Garabet, *Creaţie şi analiză. Note pe marginea unor cărţi* (fragmente), în *Studii literare*
Kundera, Milan *Arta romanului*, Ed. Humanitas, București, 2008
Lintvelt, Jaap, *Încercare de tipologie narativă, Punctul de vedere,* Bucureşti, Ed. Univers, 1994
Lovinescu, E. *Istoria literaturii române contemporane,* Ed. Litera, Chișinău, 1998
Manolescu, Nicolae *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Ed. Gramar, București, 2007
Manolescu, Nicolae *Istoria critică a literaturii române,* Ed. Paralela 45, Pitești. 2008
Mauriac, Claude *La littérature contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1958
Micu, Dumitru *În căutarea autenticității*, vol.II, Ed. Minerva, București, 1994,
Mușat, Carmen *Romanul românesc interbelic. Dezbateri teoretice, polemici, opinii critice,* Ed. Humanitas, 2004
Papadima, Ovidiu *Scriitorii şi înţelesurile vieţii,* Ed. Minerva, București, 1971
Perpessicius, *Înflorirea romanului,* în *Opere,* vol. 2, *Menţiuni critice,* Ed. Minerva, București, 1967
Petrescu, Camil *Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu și amărăciunile calofilismului*, vol. Teze și antiteze, Ed. Cultura Națională
Petrescu, Camil, *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*, în *Teze şi antiteze* Ed. Cultura Națională
Piru, Al. *Istoria literaturii române de la început până azi,* ed. Univers, București, 1981
Rotaru, Ion *O istorie a literaturii române,* Ed. Porto-Franco, Galați, 1997, vol. IV
Săndulescu, Alexandru, *Dicţionar de termeni literari*, Editura Academiei, Bucureşti, 1976
Șuluțiu, Octav *Autentic și estetic*, rev. *Axa,* nr. 1, 1 ian 1934
Țeposu, Radu G., *Viața și opiniile personajelor*, Ed, Cartea românească, București, 1983
Vianu, Tudor *Arta prozatorilor români. Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, Ed. Orizonturi, București, 2010

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

LE DIALOGUE INTERCULTUREL DANS L'ESPACE INTERCULTUREL CANADIEN – UNE APPROCHE LITTERAIRE

Ioana Grecu

Assist., PhD, "Grigore T. Popa" University of Medicine and Pharmacy, Iași

Abstract:A mere lecture of Réjean Ducharme's novels would be impossible without taking into account their very significant context. When we refer to context, we mean the totality of social mutations, of sociological transformations, of politic and linguistic upheavals which took place during the creation of Ducharmean work. Canadian society has offered a great amount of such examples in the last decades, these being in fact the ones that gave the flavour, the profoundness and the amazing originality of Canadian literary works in general, and of Ducharmean works in particular.
The social aspect constitutes an essential part of the investigation and the critical decomposition of this fictional itinerary. Our approach insists upon the unprecedented role played by the Ducharmean hero within the Canadian literary context modeled by the Quiet Revolution and upon the role of the intercultural dialogue in the evolution of the multiracial Canadian society.

Keywords:Canadian, literary, multilingual, identity, ethnic

La réalité québécoise, bien plus que celle canadienne anglophone a été le théâtre de combat entre différents courants d'opinion, chacun privilégiant à la fois la tolérance extrême et l'entente linguistique entre les anglophones et les francophones, l'attitude combative et défiante des anglophones dominants, suivie tout de suite par les répliques également empreintes de fierté et d'une conscience historique tenace à l'égard des traditions et des valeurs transmises par voies francophones ; de ce point de vue, l'œuvre de l'écrivain québécois Réjean Ducharme nous semble être plutôt le résultat d'une inspiration de masse, collective : c'est l'œuvre de l'esprit québécois, du Québec des années '60 bouleversé par les changements inhérents qui ont suivi « la grande noirceur » duplessiste, esprit en quête d'une nouvelle identité et d'une affirmation de soi, plus net et moins écartelé qu'avant.

Ainsi, les romans de Réjean Ducharme reflètent les idées et les dilemmes des intellectuels québécois pendant la période de la Révolution Tranquille des années 1960[1], définie par une volonté de rompre avec les traditions encombrantes, de moderniser les institutions et les mentalités. On parle d'une période d'effervescence sociale, politique, idéologique, artistique où les habitants du Québec sont témoins à des changements radicaux dans le domaine de l'urbanisation, de l'enseignement, de l'administration et surtout à un

[1] « La **Révolution tranquille »** fait référence à une période de l'histoire contemporaine du Québec concernant principalement les années de la décennie 1960. Elle se caractérise par une réorientation de l'État québécois qui adopte les principes de l'État-providence, la mise en place d'une véritable séparation de l'Église catholique et de l'État, et la construction d'une nouvelle identité nationale québécoise, qui s'écarte du nationalisme traditionnel canadien-français. Cette appellation est la francisation de l'expression *Quiet revolution*, utilisée pour la première fois par un journaliste du *Globe and Mail*, un quotidien torontois, quelques semaines après l'élection de 1960- Cf. : http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9volution_tranquille

changement de paradigme en ce qui concerne le concept de laïcisation, l'expression personnelle, l'indépendance sur tous les plans de l'existence ; on amorce également une nouvelle approche quant au passé historique si controversé et au patrimoine culturel canadien. Une mention spéciale doit être faite au sujet du « réveil linguistique » des francophones, qui, artistiquement, commencent à s'affirmer par une voix originale, iconoclaste même, qui n'a plus rien à voir avec le style évocateur, patriotard, nostalgique des précédentes décennies.

On parle également d'une révolution littéraire des années 1960, manifestée en tout premier lieu par une richesse extraordinaire des productions de l'époque, un épanouissement thématique et stylistique unique dans le paysage littéraire francophone de Canada. L'exigence valorisante, l'impératif de l'affirmation identitaire ont pris la forme d'un discours moderne, jamais utilisé jusqu'alors : « L'exigence de modernité, omniprésente dans le Québec du début des années soixante, signifie que les écrivains adoptent, comme les autres intervenants sociaux, une attitude où priment la lucidité et l'action » [2] Les écrivains ont donc procédé à un changement de méthode et de modèle littéraire, à une modification des thèmes et des principes de composition, à une reformulation de certaines idées à impact social et, ce qui est le plus important, au renouvellement radical de la manière d'approche de leur passé identitaire et de leur vision sur l'avenir. Il y a une différence substantielle entre l'ancienne démarche historicisante, passive, à caractère purement rétrospectif et la nouvelle démarche personnalisante, autoréflexive, introspective et profonde, allant jusqu'aux abîmes de l'inconscient individuel. La modernité a rendu caduc l'ancien modèle et les transformations sociétales ont poussé l'écrivain « nouveau » à s'adapter aux exigences de la vie actuelle, l'animant dans le but de mieux décrire la société émergeante, de mieux servir ses intérêts ; car, en général, l'écrivain canadien d'expression française se voit engagé dans un combat *de* résistance et *pour* la résistance de la langue française au Canada. La contestation des anciennes valeurs et le support inconditionnel pour la conservation de l'héritage francophone, sur le plan conceptuel, (aspiration aux valeurs définitoires de l'espace historique et politique français- la liberté, le progrès humain, le côté esthétique de la dimension humaine) vont de pair dans les œuvres des auteurs canadiens d'expression française avec, sur le plan formel, une remise en question du récit traditionnel et un nouveau code d'écriture.

A mi-chemin entre le nouveau et la tradition, entre la cruauté réaliste et la douceur onirique, entre la féerie du rêve et l'abjection du monde matériel, entre le « nouveau baroque » et le Nouveau Roman, la fiction ducharmienne donne une version originale de cette quête du Graal moderne, l'Identité, que tous les écrivains contemporains québécois recherchent à travers la littérature et son interprétation : « Bref, qui dit postmoderne dit quête d'identité sur fond de parcours initiatique. Le personnage prend la parole pour s'interroger et pour interroger le monde qui l'entoure. Ce questionnement et cette quête permettront au personnage d'évoluer, de se transformer, mais n'aboutiront jamais à un résultat définitif, figé. » [3]

A l'instar de ses confrères dans la modernité, Réjean Ducharme privilégie le regard introspectif, seul porteur de signification originaire, fondamentale, tout en le mettant en rapport avec une vision lucide, inquiète sous son masque parodique, du monde extérieur. Le côté social gagne ainsi en profondeur, car il est interprété avec une finesse propre aux analyses d'introjection psychologique. La schizophrénie de l'inconscient collectif est diagnostiquée avec la précision et l'objectivité d'un spécialiste psycho-sociologue, après de

[2] Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, Montréal, Les Editions du Boréal, 1988, p. 17-18.
[3] Lucie-Marie Magnan, Christian Morin, *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p.117.

longues et douloureuses investigations ; l'indifférence défiante des personnages envers leur milieu social cache en fait des frustrations d'origine ethnique, confessionnelle et sociolinguistique. L'attitude envers les étrangers, dans un pays où la plupart de la population s'est constituée à partir des strates provenues de l'immigration, est un sujet très actuel dans les débats des sociologues et des politiciens canadiens, et bénéficie par conséquent d'une attention spéciale dans le milieu littéraire du pays.

Les immigrés ont des connaissances insuffisantes des deux langues principales parlées au Québec et cette insuffisance devient nuisible dans leur vie quotidienne ; outre les problèmes survenus dans la communication avec les autres, il y a le problème du positionnement du soi dans ce tourbillon d'identités linguistiques.

En étroit rapport avec la conscience psychique, l'identité linguistique contribue d'une manière décisive à la formation complète de la personnalité humaine - être dépourvu de la capacité de se retrouver dans une forme d'expression quelconque, augmente la confusion intérieure du personnage ducharmien et mène à une grave crise existentielle.

Le rejet de ses semblables rend le personnage ducharmien agressif et plein de ressentiments ; il ne trouve pas sa place parmi eux, et son isolement social ne fait qu'augmenter sa sensation de solitude intérieure, qu'il cherche à fuir, mais qui finit toujours par l'*avaler*, mot clé de l'imaginaire chez Ducharme. Il se retranche alors dans le monde de l'innocence enfantine, le seul à l'accepter comme « citoyen » à plein droit.

Le personnage ducharmien est bien conscient du statut d'*invité* qu'il a au Canada, un territoire où tous sont *invités* à s'adapter et à vivre selon des règles qui viennent parfois contredire les coutumes des peuples immigrés et c'est l'exigence de ces règles qui font des populations qui s'y sont établies des exilés, même après plusieurs générations. Malheureusement, le sentiment de solidarité n'existe pas dans les intentions des immigrés ; au contraire, ils essaient d'imposer leur culture aux autres, d'éliminer toute influence qui ne correspond pas à son identité ethnique ; les autres, « c'est ailleurs », dit le personnage ducharmien égocentrique, lésé dans ses droits de citoyen canadien, tout en oubliant dans le déploiement pathétique de sa frustration le fait que ces « autres » ne sont pas ailleurs, mais avec lui, près de lui, vivant avec lui dans cet espace. Il commet la même erreur que ceux qu'il accuse d'indifférence, voire d'hostilité, en ignorant leurs droits à eux de manifester leur présence en toute liberté. En fait, chacun d'entre eux se croit possesseur d'un espace exclusif et demande que le pays soit « réservé » à son spécifique linguistique et culturel, à l'instar des enfants (figure principale de l'œuvre ducharmienne) qui réclament toute l'attention des adultes autour d'eux, en leur confisquant l'affection.

Cet affrontement imminent qui menace de perturber l'équilibre déjà fragile au sein de la société canadienne semble avoir comme objet deux sources principales : la population anglo-américaine et celle franco-francophone (nominations qui essaient de recouvrir des espaces géographiques et culturels voisins, mais antagoniques). Mais, à la grande surprise du lecteur, l'opposition ne se dessine pas uniquement dans la dichotomie générale anglais-français, mais aussi dans le cadre du même volet du diptyque sémantique ; c'est-à-dire que les éléments francophones du Canada peuvent entrer en conflit avec ceux de France, tandis que l'origine américaine peut se trouver en contradiction avec celle anglaise (britannique).

Le personnage ducharmien insiste sur l'impact qu'a auprès des Canadiens francophones l'influence de la civilisation de l'Hexagone. Le Français, le colonisateur, est décrit avec ironie et un étonnement feint ; on simule ainsi la surprise originaire de la découverte de l'autre, supérieur dans sa démarche civilisatrice, mais ridicule dans ses prétentions hégémoniques.

Si on reconnaît à l'héritage français sa valeur culturelle, on insiste, quant à celui anglophone, sur sa portée économique, matérielle ; les autorités dans le domaine de l'économie appartiennent à la classe des riches anglo-américains, possesseurs des grandes compagnies, des banques, des usines, des bourses ; cette classe exploite les francophones, qui, dans leur majorité, occupent des positions inférieures, mal payées, dans la hiérarchie du travail. L'influence anglo-saxonne est considérée comme un catalyseur des richesses de ce pays voisin des territoires américains ; elle attire toutes les opportunités d'affaires et en tire tous les bénéfices. Sa présence commence par remplir l'espace initialement vide de toute civilisation (sans compter la culture des populations aborigènes), devient envahissante et finit par dominer tous les domaines de la vie quotidienne.

Plus grave que la domination idéologique et économique des Américains est celle linguistique. La langue parlée par les personnages est un mélange bilingue, voire trilingue parfois (car on ajoute à l'anglais et au français le dialecte des Esquimaux), un hybride qui assure la cohérence communicationnelle au sein de la société québécoise. C'est une convention tacite entre les membres de cette société, faite pour pouvoir exprimer la complexité de leur existence si fragmentée par les différences de toute sorte qu'on ne pourrait pas unifier autrement. Par conséquent, les personnages intègrent dans leur discours, avec un naturel éblouissant, des mots appartenant à des langues différentes pour en tirer des phrases compréhensibles uniquement par des locuteurs bilingues.

Ainsi, dans les romans de Ducharme, le microcosme familial et le macrocosme social se renvoient, par un jeu complexe de miroirs, la problématique canadienne-française. Au cœur du conflit se situe l'antagonisme ethnique qui accentue la confusion sociale puisque contrairement aux Etats-Unis, il n'existe pas un, mais deux modèles nationaux ; de cette rivalité, surgissent aussi les angoisses morbides, le désir de meurtre, le déchirement, la névrose ; on se trouve véritablement devant le complexe d'une société.

Pourtant, dans la lumière des actions politiques et diplomatiques canadiennes des dernières années, le pessimisme, les solutions extrêmes semblent avoir cédé la place à un règlement plus adulte des problèmes. Les rapports entre les deux communautés, anglophones et francophones ne se posent plus en termes de lutte destructrice : on négocie une autonomie sans violence. A l'aide du globalisme triomphant, le rêve des héros ducharmiens est devenu possible : le peuple québécois s'apprête à liquider son complexe de Caïn.

BIBLIOGRAPHY

1. Michel Biron, *L'absence du maître*, coll. « Socious », Les Presses Universitaires de Montréal, 2000
2. Lucie-Marie Magnan, Christian Morin, *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997
3. Franca Marcato-Falzoni, *Du mythe au roman,* Montréal (Québec), vlb éditeur 1992
4. Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, Montréal, Les Editions du Boréal, 1988
5. Pierre-Louis Vaillancourt, *De la pie-grièche à l'oiseau-moqueur,* Paris, L'Harmattan, 2000

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE TRANSLATION OF CHILDREN'S LITERATURE IN SCHOOL BOOKS

Olga Pîrîială

PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The translation of literary texts, a linguistic, hermeneutical, semiological and complex act, has been a constant concern in the activity of publishing houses specialized in books for children, emphasizing the fundamental role of intercultural dialogue on the coordinates of linguistic diversity. The variety of world literature texts proposed to the child reader in school books highlights the plural dimension of the literature for children (didactic, pedagogical, formative, aesthetic, literary, ludic). The translator- the mediator between two cultures- opens new horizons of alterity, combining extra-linguistic and socio-cultural contexts of the child-recipient.

Keywords: translator, reader, intercultural dialogue, children's literature, school book

Spaţiu privilegiat de contact al lingvisticii şi al culturii, traducerea deschide noi orizonturi ale dialogului intercultural şi intertextual, facilitând procesul de interconectare a teritorii identitare întru amonizarea diversităţii şi unităţii de ansamblu a culturilor şi asigurarea accesului la operele universale ale omenirii.

Proces, produs, mijloc de comunicare, interpretare, transmitere a mesajului textului, traducerea are ca scop medierea interlingvistică ce permite transmiterea informaţiei între locutori de limbi diferite, promovând respectul pentru cultura fiecărui popor. A accede la universalitate nu înseamnă a prejudicia propria identitate, identitatea naţională ce presupune un proces de interiorizare a reperelor identitare: limba vorbită, practici sociale, simbolistica locală, comunitară sau de stat, cultură, tradiţie, istorie; trecerea de la naţional la universal presupune asigurarea coerenţei intra şi interculturale, cultivând deopotrivă identitatea şi alteritatea. "Schimbările culturale se produc într-o astfel de maniera în care reciprocitatea este ascunsă în identitate, deci nu putem trasa o frontieră riguroasă între noi şi ceilalţi".[1]

Traducerea conservă elemente universale din punct de vedere cultural, explorează aspecte ale multiculturalităţii, diversităţii, având astfel valenţe duble de integrare şi delimitare, de apropiere a valorilor culturale străine şi de producere, prin diferenţiere, a valorilor culturale proprii. Prin traducere, literatura universală asigură accesul la marile teme ale umanităţii. Traducerea, demers antropologic, bazat pe stabilirea unor legături între diferite culturi, favorizează circulaţia operelor consacrate universal, dovedind că barierele culturale pot fi depăşite. Fiecare epocă îşi însuşeşte literatura universală prin traduceri. Acestea facilitează asimilarea unor opere ale trecutului şi încearcă să vină întru întâmpinarea exigenţelor orizontului de aşteptare specific destinatarului contemporan.

"Deja în secolul al XVIII-lea, traducerea cărţilor pentru copii în câteva limbi din Europa a constituit prin schimbările prilejuite un motor în construcţia câmpului literaturii pentru copii şi tineret. Astăzi însă, aceste hegemonii culturale au fost răsturnate, iar japoneza, araba şi chineza îşi fac un loc încăpător în citadela lingvistică unde pătrund puţin câte puţin, limbi regionale sau ale ţărilor emergente. Avem astfel, de vreo cinciprezece ani, o versiune a Micului Prinţ şi în creolă şi mai recent în amazighe, limba berberilor marocani. Mai mult chiar, graţie unor inţiative precum cele ale editurii Harmattan şi a unor volume bilingve, limbi

[1] Solomon, Marcus, *în Secolul XXI*, nr.1-7, 2002, p.87

africane, rezervate altădată oralităţii, intră în polifonia limbilor materne pentru a înscrie o diferenţă identitară."[2]

Limbile definesc identităţi naţionale, dar fac parte dintr-un patrimoniu cultural comun într-o abordare integrativă în care dialogul cu "alter ego" înseamnă conştientizarea valorilor esenţiale, reevalaurea experienţei sociale a unităţii în diversitate pe fondul dinamicii interferenţelor culturale, promovând înţelegerea reciprocă, alteritatea culturală. Celebra aserţiune a lui Mihail Kogălniceanu: "Traducţiunile nu fac o literatură" nu şi-a dovedit veridicitatea, traducerile literare dintr-o limbă în alta îmbogăţind tezaurul naţional al unui popor. "În disputa dintre Kogălniceanu, care socotea traducerile păgubitoare pentru duhul naţional, şi Heliade, care le înţelesese rolul, experienţa a demonstrat că autorul Zburătorului era cel care avea dreptate. Istoria a confirmat faptul că întotdeauna culturile naţionale au fost ameninţate de osificare şi cădere în provincialism, în fazele de claustrare forţată, nu în epocile generoase de deschidere."[3]

A traduce pentru copii este un proiect traductiv specific, date fiind: natura, sensurile, semnificaţiile noţiunii de literatură pentru copii, definirea în evoluţie, delimitările conceptuale ale domeniului, particularităţile specifice ale raportului autor-operă-cititor, ale relaţiei adult-copil ori binomului carte-copil. Traducerile au îmbunătăţit mult statutul literaturii pentru copii şi au încurajat iniţiative noi, deoarece prin confruntarea autorilor cu cele mai bune traduceri din alte părţi, au stimulat crearea literaturii în limba naţională. Traducerea a fost şi rămâne un mijloc de a împărtăşi creativitatea, ideile noi şi modelele literare. Traducerile au jucat un rol important în istoria literaturii pentru copii deoarece, datorită acestora, micii cititori din întreaga lume se pot bucura de aceeaşi plăcere a lecturii, apreciază idealuri, obiective şi speranţe similare. Provocările specifice ale traducerii literaturii pentru copii au la baza aspecte ce vizează: dezvoltarea psiho-sociala a cititorului copil; impactul factorului socio-cultural în procesul de traducere; alegerea strategiilor de traducere corespunzătoare publicului ţintă; ambivalenţa textelor şi existenţa unui cititor dual; apartenenţa literaturii pentru copii atât sistemului literar, cât şi celui educaţional. Cărţile pentru copii sunt supuse normelor predominante ale societăţii, anumitor constrângeri impuse de traducerea specifică literaturii pentru copii, modului de abordare a textului literar, tipologiei textului literar, precum şi de relaţia text-imagine.

Traducerea literaturii pentru copii în cartea şcolară este realizată în conformitate cu anumite norme: didactice, ideologice, etice, religioase, norme supuse schimbării în timp. Se pot identifica două categorii de bază de norme: norme generale de traducere şi norme specifice literaturii pentru copii. Normele generale de traducere pot fi împărţite în norme sursă orientate spre text, norme literare (norma acceptabilităţii, traducerea estetică) şi normele referitoare la editare şi publicare. Normele specifice literaturii pentru copii pot fi grupate în: norme didactice (axate pe dezvoltarea intelectuală şi emoţională a copilului), norme pedagogice (norme ce necesită adaptarea abilităţilor lingvistice şi a cunoştinţelor copilului) şi norme tehnice referitoare la ilustraţii.

Strategiile comune pentru traducerea literaturii pentru copii în cartea şcolară vizează nivelul complexităţii textului, adaptarea contextului cultural, aspecte referitoare la prezenţa subiectelor considerate inadecvate pentru micul cititor. La nivelul complexităţii textului, literatura pentru copii este dominată de norma modelelor simple și simplificate, standardul de complexitate limitată determinând nu numai temele și caracterizarea textului, ci și structurile admise. Principala metodă utilizată pentru reducerea complexității textului este simplificarea,

[2] Constantinescu, Muguraş, *Despre joc, copii, cărţi si traducerea lor la ora mondializării,* în *România literară*, nr.29, 2012, p.22
[3] Munteanu, Romul, *Cultura naţională şi traducerile*, în *România literară*, nr.25, 1980, p.20

care poate fi observată la nivel lexical, sintactic și stilistic. Strategia adaptării contextului cultural este utilizată pentru a se conforma cunoașterii și înțelegerii limitate a altor culturi, limbi și regiuni pe care le au tinerii cititori. Majoritatea subiectelor considerate inadecvate nivelului de înţelegere al micilor cititori impuse literaturii pentru copii sunt evidente și familiare autorilor, traducătorilor, editorilor și au la baza diferențe ideologice și culturale. Metoda cea mai simplă și folosită pe scară largă de evitare a subiectelor nedorite este ștergerea acestora. Numai dacă sunt esenţiale pentru desfăşurarea acţiunii, ele pot fi modificate într-un format acceptabil adecvat publicului.

Personalitatea lingvistică şi culturală a traducătorului reprezintă o componentă importantă în procesul de traducere a literaturii pentru copii. Intermediar între două culturi, traducătorul deschide noi orizonturi ale alterităţii, armonizând contexte extralingvistice şi socioculturale ale destinatarului copil. Având o perspectivă clară asupra psihologiei copilului şi a evoluţiei conceptelor de copil şi copilărie de-a lungul timpului, traducătorul va aprecia gradul necesar de adaptare a textului literar la psihologia copilului, utilizând strategii menite să optimizeze procesul de traducere.

"O preocupare constantă a editurilor româneşti specializate în cartea pentru copii a fost publicarea marilor capodopere ale literaturii universale de gen, demers cu multiple conotaţii istorice, documentare, estetice şi, foarte important!, educative."[4] Menţionăm câteva dintre acestea, întâlnite frecvent în cartea şcolară.

Capodoperă a literaturii universale, *1001 de nopţi*, datând din sec. IX-XVI, Persia (Bagdad, Cairo), străbate timpul, continuând să dezvăluie copiilor, prin arta naraţiunii Seherezadei, fascinanta epopee arabă. *Ali Baba şi cei 40 de hoţi*, *Aladin şi lampa fermecată*, *Călătoriile lui Sindbad, marinarul* populează spaţii imaginare, proprii lectorului copil, cu personaje fabuloase, covoare zburătoare, comori tainic ascunse, minuni ale civilizaţiei orientale... Tradusă în peste o sută de limbi ale lumii, o regăsim şi în spaţiul românesc, primei ediţii apărute la Editura Tineretului, Bucureşti, 1957, în traducerea lui Eusebiu Camilar, urmându-i cea de-a doua, în patru volume, 1961, având ilustraţii realizate de Angela Petrescu. Frecvent uzitate în cartea şcolară sunt texte aparţinând celei de-a patra ediţii, apărute la Editura Minerva, Bucureşti, 1973, traducere H.Granescu, ilustraţia copertei fiind semnată de graficiana Anca Vasilescu.

Din spaţiul mirific francez, Francois Rabelais (1483-1553), prin *Gargantua şi Pantagruel*, invită cititorii copii într-o pitorească şi burlescă lume a unei dinastii de uriaşi, în care comicul de situaţie, grotescul şi ineditul însoţesc personaje precum: bunicul Grandgousier, tatăl Gargantua şi fiul Pantagruel. Prima ediţie românească a cărţii *Gargantua şi Pantagruel* apare la Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1968, traducere, adaptare Ileana şi Romulus Vulpescu, ilustraţii semnate de graficianul de carte Val Munteanu. Cartea a primit medalia de aur la concursurile: "Cele mai frumoase cărţi ale anului", Bucureşti, 1969 şi "Cele mai frumoase cărţi de copii din lume", Leipzig, 1971. Ilustraţii originale ale cărţii se afla la Muzeul Naţional de Artă din Bucureşti şi la Muzeul Ermitaj din Sankt-Petersburg. A fost reeditată în anul 1989.

Charles Perrault (1628-1703), prozator francez, membru al Academiei franceze, autor al cărţii *Poveşti sau basme din trecut* continuă să încânte meridianele copilăriei. Inspirate din literatura populară franceză, *Scufiţa Rosie*, *Motanul încălţat*, *Cenuşăreasa*, *Frumoasa din pădurea adormită* dau farmec şi culoare, semn şi sens celor dintâi cărţi şcolare având ca destinatari-copiii. Frecvent întâlnite în cartea şcolară sunt textele din antologia *Poveşti cu*

[4] Cheşuţ, Cristian, *Designul grafic şi literatura română pentru copii*, Editura Limes, Cluj Napoca, 2008, p.51.

zâne, Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1981, ediţie alcătuită şi tradusă de Sarina Casavan şi ilustrată de Val Munteanu.

Daniel Defoe (1660-1731), prozator englez îndrăgit de copii pentru romanul de aventuri *Robinson Crusoe* despre care Jean Jacques Rousseau consemna în literatura pedagogică a vremii că este "cel mai fericit tratat de educaţie naturală". Prima traducere a romanului în spaţiul românesc este semnată Vasile Drăghici, Editura Albina, Iaşi, 1935. În anul 1943, apare prima traducere din limba engleză, traducere realizată de Petre Comarnescu. Revizuită, completată, îmbunătăţită, va fi publicată la Editura Minerva, Bucureşti, 1971, ilustraţia copertei aparţinand lui Victor Feodorov.

Fraţii Grimm (Jacob 1785-1863 şi Wilhelm 1786-1859), filologi şi folclorişti germani, preocupaţi de studiul literaturii populare germane culeg, prelucrează, transcriu în varianta originală *Poveşti pentru copii*, *Legendele germane*, *Albă-ca-Zăpada* sau adaptări după Charles Perrault precum *Cenuşăreasa* şi *Scufiţa Roşie* sunt nelipsite din cartea şcolară dintru început. Dintre numeroasele traduceri şi ediţii în limba română ale poveştilor Fraţilor Grimm menţionăm *Cenuşăreasa*, Editura Ion Creangă, 1976, text adaptat de Gheorghe Zarafu şi ilustrat de Livia Rusz.

E. Hoffmann (1776-1822), prozator, pictor şi compozitor german, a cărui operă literară destinată copiilor este populată cu personaje-obiect ce capătă caractere umane: *Ulciorul de aur* (1815), *Spărgătorul de nuci şi regele şoarecilor* (1817), *Piticul cinabru* (1819). Dintre traducerile în limba română, menţionăm *Piticul cinabru*, Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1983, în traducerea lui Alexandru Philippide, volum ilustrat de Val Munteanu.

Wilhelm Hauff (1802-1827), prozator considerat întemeietorul romanului istoric german este cunoscut copiilor prin *Almanahul poveştilor* şi *Povestiri umoristico-fantastice*. Cel mai cunoscut basm al său, *Muc cel mic*, a fost tradus, prima ediţie în limba română apărând la Editura Tineretului, Bucureşti, 1956, în traducerea Irinei Vlad, ilustraţii Mariana Cordescu.

Hans Christian Andersen (1805-1875), prozator danez a cărui operă destinată copiilor a fost tradusă în multe din limbile popoarelor: *Basme pentru copii, Basme noi, Povestiri, Noi basme şi povestiri*. Cu o realizare grafică şi tipografică de excepţie, menţionăm volumul *Basme*, Editura Eis-Pol, Bucureşti, 1994, traducător Alexandru Philippide; ilustraţiile aparţin Renatei Fucikova.

Jules Verne (1828-1905), prozator francez a cărui literatură de anticipaţie destinată copiilor a cultivat cele mai îndrăzneţe gânduri şi aspiraţii: *Cinci săptămâni în balon, Călătorie spre centrul Pământului, De la Pământ la Lună, Copiii Căpitanului Grant, 20000 de leghe sub mari, Ocolul Pământului în 80 de zile, Insula misterioasă, Căpitan la 15 ani* au fost traduse în limba română. Exemplificăm *Căpitan la 15 ani*, ediţia a a III-a, Editura Ion Creangă, 1970, Bucureşti, traducere Simona Schileru, ilustraţii Franscisc Kalab, coperta Done Stan şi *O călătorie spre centrul Pământului*, traducere Dan Faur, ediţia a II-a, ilustraţii Val Munteanu, Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1977.

Carlo Collodi (1826-1890), a rămas în istoria literaturii universale cu basmul *Pinocchio*, un basm cu tâlc şi sens moralizator. Prima traducere în limba română a fost realizată la Editura Tineretului, Bucureşti, 1963, de Romulus Alexandrescu, ilustraţia cărţii fiind semnată de Eugen Taru. A fost reeditată în anul 1975 de Editura Ion Creangă, traducător Dumitru Panaitescu, ilustraţii Val Munteanu.

Lewis Carroll (1832-1898), matematician şi prozator englez, autor al cărţii *Alice în Tara Minunilor*, capodoperă a literaturii universale pentru copii. Prima ediţie în limba română a apărut la Editura Tineretului, Bucureşti, 1965, traducere Frida Papadache, ilustraţiile fiind

cele ale ediţiei originale. A doua ediţie a apărut la Editura Ion Creangă, Bucureşti, 1967, ilustrată de Val Munteanu.

Mark Twain (1835-1910), prozator american, în 1876 scrie *Aventurile lui Tom Sawyer*, în 1875 *Aventurile lui Huckleberry Finn*, iar în 1892 *Print şi cerşetor*. Opera lui Mark Twain a fost tradusă integral în limba română. Menţionăm *Aventurile lui Tom Sawyer*, Editura Ion Creangă, 1973, traducere Frida Papadache, ilustraţii Ştefan Nastac.

Rudyard Kipling (1865-1936), prozator englez, a scris pentru copii *Cartea junglei* în 1894 şi *A doua Carte a junglei* în 1895. Una dintre ediţiile în limba română a apărut la Editura Ion Creangă în 1986, traducere Mihnea Gheorghiu, ilustraţii Valentin Tănase.

Antoine de Saint-Exupery (1900-1944) a scris pentru copii o capodoperă a genului, *Micul Prinţ*, 1943, scriitorul fiind şi ilustrator. Este cea mai tradusă carte pentru copii din lume. Dintre ediţiile în limba română, menţionăm cea de la Editura Sfinx, Cluj, 1990.

Oscar Wilde (1856-1900), poet, dramaturg şi prozator englez, a scris pentru copii un singur volum: *Prinţul fericit şi alte povestiri*, 1888. A apărut la Editura Ion Creangă, 1976, în traducerea în limba română a lui Ticu Archip.

Selma Lagerlof (1858-1940), prozatoare daneză, laureata a premiului Nobel în 1909, a scris *Minunata călătorie a lui Nils Holgersson prin Suedia*; ediţia a II-a în limba română a apărut la Editura Ion Creangă, în traducerea lui Dan Faur, ilustraţiile fiind realizate de Ştefan Damo.

În contextul globalizării, copiii sunt beneficiari ai întregului sistem de traducere cu multiple conotaţii istorice, estetice, documentare, educative.

Traducerea literaturii pentru copii în cartea şcolară familiarizează lectorul copil cu varietatea genurilor şi speciilor literare şi favorizează accesul destinatarului la cunoaşterea marilor teme ale literaturii pentru copii, teme ce abordează- explicit sau implicit- probleme: etice, estetice, cognitive, sociale, psihologice, istorice, specifice universului referenţial al copilului, îmbogăţind dimensiunea plurală a literaturii pentru copii.

Bibliografie

Cernăuţi-Gorodeţchi, Mihaela, *Literatura pentru copii*, Editura Universitas XXI, Iasi, 2008

Cheşuţ, Cristian, *Designul grafic şi literatura română pentru copii*, Editura Limes, Cluj Napoca, 2008

Constantinescu, Muguraş, Foucault, Jean, *Du local à l'universel. Espaces imaginaires et identités dans la littérature d'enfance*, Editura Universităţii Suceava, 2007

Constantinescu, Muguraş, *Lire et traduire la littérature de jeunesse*, Editura Universităţii, Suceava, 2009

Constantinescu, Muguraş, *Despre joc, copii, cărţi si traducerea lor la ora mondializării*, în *România literară*, nr.29, 2012.

Constantinescu, Muguraş, *Despre retraducere- literal si in toate sensurile*, în *România literară*, nr.46, 2016

Constantinescu, Muguraş, *În vâltoarea traducerilor*, în *România literară*, nr.8, 2017

La Joie par les livres, *Escales en littérature de jeunesse*, BnF Centre National de la Littérature pour la Jeunesse, Editions du Cercle de la Librairie, 2013

Munteanu, Romul, *Cultura naţională şi traducerile*, în *România literară*, nr.25, 1980

Rogojinaru, Adela, *O introducere în literatura pentru copii*, Editura Oscar Print, Bucureşti, 1999

Solomon, Marcus, *în Secolul XXI*, nr.1-7, 2002

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

THE POETICS OF SUBJECTIVITY IN M. H. SIMIONESCU'S DIARY WRITINGS

Monica Andrei (Bako)
PhD Student

Abstract: Looked at through the lens of postmodernity, subjectivity may be defined as a new method through which the individual tells a story about himself, shapes his experiences and sets new boundaries between society and himself, the others and himself, and his very own self. The present paper aims at analysing the relations between interiority and exteriority in M. H. Simionescu's diary writings hoping to shape the main coordinates of a poetics of subjectivity which can be reduced to the pairs: hidden/visible, authentic/false, individual/society, confession/intertextuality.

Keywords: ***subjectivity, authenticity, false impression, intertextuality***

> [E] probabil o lege a scrisului să nu reușească decât după ce s-au stins țipetele formelor și ale culorilor și s-au prăvălit în ireal lumina prea crudă, cântecul viu al păsărelelor, aromele și șoaptele peisajului [...].
>
> ***Mircea Horia Simionescu***

Referindu-se la textul autobiografic, Philippe Lejeune consideră că legea esențială a existenței genului este dată de echivalența autor - narator - personaj, în cadrul unei povestiri retrospective care evocă geneza unei personalități[1]. Actul de naștere al scrierilor intime coincide cu însăși generarea discursului intimist, cu „pactul autobiografic" încheiat de diarist care își propune să-și reveleze „adevărata" identitate, dar și să reflecteze la sensul, stilul sau scopul gestului său creator, raportat la orizontul de așteptare al cititorului.

Și, după cum observă Sandra Cheilan, în *Poétique de l'intime*[2], intimitatea sfidează legile tradiționale ale reprezentării, pune la încercare limitele narațiunii, se concentrează asupra problematicii înscrierii subiectului în spațiu și a raportării la alteritate, presupune invenția unui cronotop intimist, propriu fiecărui diarist, a unei zone de mijloc între interior/exterior, ascuns/evident, individ/societate, care să facă posibilă recrearea universului și autorului pornind de la principii estetice.

Dorinţa lui Mircea Horia Simionescu, mărturisită în *Trei oglinzi*, de a-şi situa propria persoană în centrul demersurilor creatoare şi de a face din sondarea eului subiectul scrierilor sale constituie aderarea la acel „pact autobiografic" teoretizat de Philippe Lejeune, care

[1] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.
[2] Sandra Cheilan, *Poétique de l'intime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 15.

trimite implicit la un „contract de lectură", vizând reconstituirea istoriei personalității autorului:

> Obiectul literaturii mele, după cele făcute până acum, este *persoana mea*. Alte cunoştinţe solide nu am. Dar ce interes are un cititor, [...], să afle ştiri despre mine? Cine sunt? E întrebarea la care eu însumi încerc să răspund. Uneori întind atât de mult aceste note, doar-doar voi întrezări o cale a mea.[3]

Notele zilnice vor transcrie deci exclusiv ceea ce naratorul poate să cunoască, punctul de vedere limitându-se astfel la subiectivitatea autorului care transformă spațiul scriiturii într-un „barometru al sufletului", menit să înregistreze eterogenitatea și discontinuitatea inerente vieții intime, din dorința declarată a diaristului de a fixa procesul unei deveniri, de a surprinde metamorfozele personalității: „însemnările au şi acest important rost: să mă ajute să-mi dau seama cum evoluez, cum cresc"[4].

Dar, așa cum subliniază C. G. Jung, *persona* nu reprezintă decât o „realitate secundară, un artificiu"[5], o „construcție de compromis între individ și societate", o „mască" care indică cum trebuie individul să „apară" în societate, ce rol îi revine conform exigențelor psihicului colectiv. Reconstituirea personalității diaristului, ca sursă și obiect al discursului personal, implică trecerea de la aparență la esență, de la vizibil la invizibil, cu atât mai mult cu cât, autorul însuși mărturisește că individualitatea ce transpare din scrierile sale este mai degrabă un construct:

> Accepți să te treci în catalog *jumătate prezent* (aici se poate). Și, cum am spus, mărturisești ce ai făcut cu toată sinceritatea. Până aici să zicem că merge. Dar, din negurile viitorului, se ivește, ca fantoma Regelui din *Hamlet*, cititorul care te așteptă. Îți apreciază sinceritatea mărturisită, dar nu te mai citește în continuare cu încrederea pe care ar fi avut-o dacă nu-i spuneai nimic. Confesiunea ta a stricat o înțelegere. (*TO*, 213)

Mircea Horia Simionescu marchează astfel trecerea de la evocare la ficționalizarea eului, adevărul fiind rezultatul unui proces de cristalizare, de decantare, de transformare a trăirii în și prin limbaj, autorul considerând că „realitatea scrisului și a invenției este mai puternică decât realitatea însăși".

Renunțând la principiile sincerității și spontaneității definitorii ale jurnalului intim, în favoarea „autenticității", diaristul vrea să se (re-)inventeze prin intermediul unui demers introspectiv, dincolo de inconsistența banalului cotidian. Pentru M. H. Simionescu, raportul dintre viața reală și cea „inventată" este unul de echivalență, astfel încât scrierea confesivă, reflectând identitatea personală, îi oferă subiectului posibilitatea de a se înfățișa mereu ca *altul* și de a-și crea, în și prin scriere, o identitate narativă, fundamentată pe experimentarea continuă a alterității: „voiam pur şi simplu să desfac realităţile propriei mele fiinţe în câte părţi s-or desface, să studiez (sau poate numai să descriu) fiziologia inumanităţii mele…"[6]

[3] Mircea Horia Simionescu, *Trei oglinzi*, Editura Cartea Românească, București, 1987, p. 204.
[4] Mircea Horia Simionescu, *TO*, p. 200.
[5] C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, „Folio /Essais", p. 84.
[6] M.H.S, *Licitația*, p. 106

Scrierea precedă existența: „[d]acă n-am scris ieri, însemnează că ieri n-am trăit”[7] și face posibilă materializarea „ideii”, iar această trecere de la trăire/sensibil la idee reprezintă, în opinia diaristului, adevăratul scop al literaturii, jurnalul intim fiind mijlocirea prin intermediul căreia subiectul re-descoperă un nou raport (mai profund, mai autentic, mai adevărat) cu sine și cu lumea. „Grafia” operează o mutație a vieții, învestind jurnalul intim cu o autonomie și plăsmuiește individul și frânturile de viață, printr-o distanțare creatoare, care accede, prin intermediul creației, la esența întregitoare.

Reflectând fragmentele de existență și însemnările cotidiene, scrierea diaristică sublimează lumea, potențându-i semnificațiile, în vreme ce autorul, situându-se în centrul demersului creativ, introduce o coerență lăuntrică în dispersia lumii, legând totul într-o unitate, o sinteză contradictorie, în devenire perpetuă: „[f]iecare zi aduce atâtea idei noi, că avem puțini pași de făcut până la o Idee în stare să le lege pe toate într-un nod.”[8]

Confesiunea lui M. H. Simionescu referitoare la nevoia de „auto-invenție”, de „auto-falsificare”, revelarea tehnicilor re-prezentării diaristice, nu este oare și o oglindire a mecanismelor mașinăriei sociale, care îndeamnă individul să-și fabrice „măști” dezirabile și nu trădează oare dorința diaristului de a recupera, în absolutul spațiului autobiografic, tocmai autenticitatea, adevărul relațiilor interumane?

Tot prozatorul susține că nevoia de a se „preda la capăt altul”[9] și de a „submina” astfel fidelitatea autoreflectării diaristice, este dictată și de nevoia de „compoziție”, de „stil”, de imperativele estetismului care impun trecerea de la formă la esență, de la individual la general: cartea fiind „viața ridicată la un anumit grad de generalizare

> Apoi compoziția: o zi foarte zbuciumată se cere urmată de o alta calmă, încrezătoare, cu mult senin. Se întâmplă să nu fie cum ai avea nevoie, atunci ignori faptele ascuțite și alegi un ton *înțelept*, atoateînțelegător, conciliant, ca să te oprești pe aria largă a generalităților. Anecdota nu mă interesează, îți zici atunci de foarte sus, *esența* e cea care mă interesează. Ziua aceea își pierde pe drum evenimentele și o face în folosul unui scop mai înalt - frumusețea desfășurării. Cititorul ideal de peste un secol te va înțelege.[10]

M. H. Simionescu consideră că literatura este „viața ridicată la un anume grad de generalizare”, jurnalul poate astfel să acceadă la statutul de operă literară, sacrificând faptele pentru „*cerințele estete* [care] *trebuie să primeze*”[11].

Discursul confesiv schițează trăsăturile unei ființe problematice, marcate de „[s]entimentul culpabilității pentru a fi precum [este][12], care se camuflează, dar speră totuși că va „întrezări o cale” a sa. Diaristul transcrie această poziție paradoxală a conștiinței auctoriale, în care *eul* se descoperă ca fiind în permanență un *altul,* jurnalul devenind instrumentul care reflectă transformarea continuă a subiectivității autorului și schimbarea

[7] M.H.S., *TO*, p. 88.
[8] M.H.S., *TO*, p. 88.
[9] *Ibid*., p. 146.
[10] *Ibid*., p. 212.
[11] *Ibid*., p. 212.
[12] *Ibid*., p. 213.

raportului între subiect și lume, definit acum ca o manieră narativă de a fi[13]. „[D]atele obiective și cele subiective se încurcă între ele”[14], iar spațiul scriituri devine un spațiu al experimentării, în cadrul căruia obiectivarea sinelui devine posibilă, în acest *entre-deux*, „dincolo de bine și dincoace de rău”.

Caracterul fragmentar și livresc al scrierilor diaristice este în concordanță cu rațiunea ființei, „omul [gândind] prin salturi, sclipiri şi intermitenţe”, dar și cu arta disimulării sociale, jurnalul nu face decât să se identifice cu lumea oglindită, să urmeze sinuozitățile conștiinței integratoare:

> Eu vreau să surprind, în această manieră „livrească” sau mai bine spus acuzată de unii ca „livrească”, tocmai artificialul şi livrescul lumii, modul în care lumea, dereglată în mecanismele ei fireşti, ne este prezentată drept cea naturală. Dacă trăim printre lucruri şi obiecte deduse dintr-o idee mecanică - să zicem că proiectată de un inginer creator de uriaşe ficţiuni -, trebuie să arătăm sincer irealitatea şi livrescul acelei idei, înlesnind cititorului să ajungă singur la propria opinie. Autorului nu-i rămâne decât să surprindă articulaţiile slabe ale mecanismului şi ale manipulării, să indice poetic căile unei lecturi corecte a chipurilor realităţii.[15]

Reflectând lumea reprezentată, scrierea confesivă generează noi modalități de înțelegere și de sondare a realității, prin recentrarea în jurul unei Idei care să înlesnească întoarcerea la adevăr și la om.

Iar dacă Mircea Horia Simionescu dizolvă în țesătura textuală diverse referințe intertextuale, aflate în „coeziunea dramatică a subiectului”, o face din convingerea că „[s]crisul şi arta, în general, sunt încercări de întovărăşire, de alăturare a unor necunoscuţi la demersul, la căutarea [sa]”[16]. Nevoia de citate intervine atunci când „nu ai un răspuns al tău, te ascunzi după clasici și te explici cu ajutorul lor”, autorul transcriind fragmente din operele confraților și clasicilor, pentru a învăța de la aceștia, secretul „frazei frumoase și adevărate”[17].

Acest amestec de evenimente intime, fenomene exterioare și note de lectură, dă naștere unei literaturi hibride, proteiforme, în permanentă mutație:

> Transcrierea notelor de lectură și ultimele întâmplări (…) mi-au lămurit unde am rămas, în ce ciot m-am priponit. Țărușul meu, în jurul căruia… Să merg mai departe creând legături neobișnuite între lucruri, să leg o întâmplare trăită cu una scoasă dintr-o carte, să amestec până la neînțeles ideile mele cu cele ale celor trei mii de ani de spuse încremenite în hârtii și spuse pur și simplu, să intercalez însemnări de fiecare zi, chiar de-o banalitate exasperantă,

[13] Cf. Michel Braud, *La forme des jours*, Paris, Seuil, 2006, p. 113.
[14] M.H.S., *TO*, p. 199.
[15] Mircea Nedelciu, „Interviu cu Mircea Horea Simionescu”, în *Echinox*, nr. 5-6-7/1982, publicat online la 18.06.2011, URL: http://revistaechinox.ro/2011/06/1982-interviu-cu-mircea-horea-simionescu-goldmine, consultat la 06.05.2018.
[16] Filip-Lucian, Iorga „Mircea Horia Simionescu - Viaţa ca o frază”, în *România literară*, nr. 8, 2004, URL: http://www.romlit.ro, consultat la 06.05.2018.
[17] M.H.S., *TO*, p. 195.

> cu scrisori celebre și cu gândiri de mult neclintite. Tacit și madam Gheneraru, Victor Balaban și Goethe, Victor Tacit și Wolfgang Balaban (spre ilustrare).[18]

Prin caracterul său autoreflexiv, discursul literar lasă să se întrevadă sursele creației lui Mircea Horia Simionescu și devoalează dorința diaristului de a crea maniere inedite de a exprima „legături[le] neobișnuite între lucruri", reprezentând tot atâtea coordonate stilistice ale scrierilor autorului târgoviștean.

Aderând la deziderатul Școlii de la Târgoviște de a crea o literatură pornind de la trăire, de la impresia directă, experiența poetică a lui Mircea Horia Simionescu „este rezultatul trăirii exclusiv printre fenomene"[19], după cum însuși diaristul mărturisea într-un interviu. Scrierile sale diaristice reprezintă o „sinteză" ficțională de fragmente realiste și de „obiecte literare", trădând aspirația integratoare a autorului și dorința de a transcede, prin creație, „proza" contingentă, pentru a accede la adevărata literatură, care este „un apocalips al naturii, o revelare a « secretului deschis »"[20].

Bibliografie:

Bibliografia operei:
Simionescu, Mircea Horia, *Trei oglinzi [TO]*, Editura Cartea Românească, București, 1987.
Simionescu, Mircea Horia, *Licitația*, Editura Albatros, București, 1985.

Bibliografie critică:
Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
Cheilan, Sandra, *Poétique de l'intime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015.

Articole:
Bârna, Nicolae, „La plecarea lui Mircea Horia Simionescu", în *Cultura literară*, nr. 325, 26.05.2011, URL: http://revistacultura.ro/nou/2011/05/la-plecarea-lui-mircea-horia-simionescu/, consultat la 06.05.2018.
Braud, Michel, « Le journal intime est-il un récit ? », în *Poétique*, n° 160, 2009/4, p. 387-396.
Chivu, Marius, „Sînt contestatarul lucrurilor pe care nu mi le explic" – interviu cu Mircea Horia Simionescu, în *Dilema veche*, nr. 742, 10-16 mai 2018, URL: http://dilemaveche.ro, consultat la 16.05.2018.

[18] M.H.S., *TO*, p. 345.
[19] Marius Chivu, „Sînt contestatarul lucrurilor pe care nu mi le explic" – interviu cu Mircea Horia Simionescu, în *Dilema veche*, nr. 742, 10-16 mai 2018, URL: http://dilemaveche.ro, consultat la 16.05.2018.
[20] M.H.S., *TO*, p. 252

Iorga, Filip-Lucian, „Mircea Horia Simionescu - Viaţa ca o frază”, în *România literară*, nr. 8, 2004, URL: http://www.romlit.ro, consultat la 06.05.2018.

Nedelciu, Mircea, „Interviu cu Mircea Horea Simionescu”, în *Echinox*, nr. 5-6-7/1982, publicat online la 18.06.2011, URL: http://revistaechinox.ro/2011/06/1982-interviu-cu-mircea-horea-simionescu-goldmine,consultat la 06.05.2018.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

FIELDS OF PERCEPTION IN BECKET'S THEATRE

Claudiu Margan

Lecturer, PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad

Abstract: Criticism noticed an 'agony of perception' in Samuel Beckett's drama, starting from the dissolution of the theatrical conventions and the conspicuous pathology of the characters. Our study focuses on the verbalizations of the perceptive acts of seeing and hearing in Beckett's plays as well as on the consequences of this characteristic in the economy of the play.

Keywords: Beckett, modern drama, perception, seeing, hearing

Teatrul lui Samuel Beckett trimite foarte adesea la un câmp de semnificații asociate percepției sau senzorialității, subliniind efortul personajelor de a comunica, de a relaționa, de a percepe și de a fi percepute, parcă în încercarea de a-și valida propria existență. Această relaționare, așa cum se întâmplă de obicei în modernism, este o categorie negativă, contactul este cel mai adesea imposibil, semn al unor tare fizice sau psihice, individuale sau sociale, care nu își pot găsi rezolvarea.

Deficiența perceptivă sau de comunicare provine dintr-o patologie a personajului dramatic evidentă în majoritatea pieselor. Universul beckettian, notează E. Jacquart, „posedă o dimensiune patologică în acord cu afirmaţia lui Schopenhauer, în opinia căruia «orice biografie este o patografie»; univers în evoluţie, accentuând degradarea fiinţei printr-un proces de degradare fizică şi simbolică" (1998: 117). Fie în strânsă legătură cu temporalitatea, ca o consecinţă a diferitelor etape ale vârstei biologice, fie nemotivat sau contrazicând orice cronologie, patologia se instalează definitiv într-un univers al suferinţei. Limitând câmpului perceptiv sau alterând percepția, patologia își pune amprenta asupra personajului. Estragon se plânge neîncetat de dureri de picioare, Vladimir are probleme cu prostata, Lucky, destul de încercat încă din primul act unde acuză un psihic dereglat, apare în actul al doilea mut, în timp ce stăpânul său Pozzo şi-a pierdut vederea de la o zi la alta:

POZZO: (...) Într-o bună zi, ca toate zilele, ăsta a amuţit, într-o bună zi eu am orbit, într-o bună zi o să surzim, într-o bună zi ne-am născut, într-o bună zi o să murim. În aceeaşi bună zi, în aceeaşi clipă, nu-ţi ajunge? (*Aşteptându-l pe Godot*: 87).

Mai mult decât în oricare altă piesă, patologia devine în *Sfârşitul jocului* sinonimă cu imobilitatea, cu încremenirea în suferinţă. Cel mai norocos dintre personaje, Clov, are probleme cu ochii şi cu picioarele, nu se poate aşeza, în timp ce Hamm, orb şi probabil paralizat, nu se poate ridica din scaunul cu rotile, cerând fără încetare calmante. Mai nenorociţi chiar, bătrânii părinţi Nagg şi Nell sunt „condamnaţi" în pubelele lor, după toate aparenţele infirmi, dacă îi dăm crezare lui Hamm care îi întreabă sarcastic ce le mai fac „cioturile" (222). Sarcasm pe care îl revarsă şi asupra lui Clov, pentru că sănătatea, ca orice moment de fericire, este temporară, dacă nu iluzorie:

HAMM: Într-o zi, o să fii orb. Ca mine. O să rămâi aşezat în vreun colţ al casei, un ins plinuţ pierdut în vid pentru totdeauna în beznă. Ca mine. (*Pauză*.) Într-o bună zi, o să-ţi spui: Sunt obosit, ia să mă aşez puţin – şi-o să te aşezi. Pe urmă, o să-ţi spui: Mi-e foame, ia să mă ridic şi să-mi fac de mâncare. Dar n-o să te mai ridici. O să-ţi spui: Am greşit când m-am aşezat, dar, dacă tot m-am aşezat, mai rămân puţin aşezat, apoi o să mă ridic şi o să-mi fac de mâncare. Dar n-o să te ridici şi n-o să-ţi faci de mâncare (*Sfârşitul jocului*: 237).

Obsesia picioarelor, constantă œdipiană în dramaturgia lui Beckett, alături de teama aproape viscerală de imobilizare îşi fac simţită prezenţa ameninţătoare, atât în plan fizic, cât şi în plan psihologic, ori de câte ori autorul introduce, în treacăt parcă, câte un detaliu în acest sens. Limitarea deplasării atrage o restrângere a câmpului perceptiv și a interacțiunii. În piesa radiofonică *Toţi cei ce cad*, soţii Rooney îşi trag după ei picioarele de o manieră sonoră în timp ce se „târăsc de la o staţie la alta", periplu simbolic al fiinţei umane prin lume, dar şi prefigurare a imobilităţii finale:

Pornesc. Vânt şi ploaie. Picioare târâite etc. Se opresc. Pornesc. Vânt şi ploaie. Picioare târâite etc. Se opresc (*Toţi cei ce cad*: 232).

Şi pentru Winnie în *Ce zile frumoase* existenţa stă sub semnul imobilităţii şi al suferinţei: incapabilă să se mişte – în actul al doilea complet imobilizată –, dar verticală în movila ei de pământ, „oarbă, curând" (35), cu „capul plin de ţipete, dintotdeauna" (61), Winnie nu-şi poate imagina fericire mai mare decât să-şi vadă soţul târându-se până la ea din spatele movilei unde trăieşte într-o vizuină.

M. D. Fox vorbeşte despre o „agonie a percepţiei" (2001: 366) la Beckett, afirmând că „în *Nu eu, Cascando, Atunci, Rockaby* şi *Improvizaţie la Ohio*, Beckett dramatizează această «agonie a percepţiei» plasând pe scenă alături de personajele care vorbesc (actori), o figură tăcută (audienţa perceptivă)" (2001: 366). Această abstractizare a personajelor până la consecinţele ultime sau reducerea lor la unica funcţiune de receptare a discursului teatral insinuează spectacolul în lumea reală.

Astfel, în *Improvizaţie la Ohio*, A este Cel care ascultă, un personaj care rămâne tăcut de-a lungul piesei, nemişcat până la sfârşit, atunci când prin gesturile sale pune în abis subiectul întregii piese şi, odată cu acesta, încremenirea în suferinţă:

C: (...) Astfel, după ce trista poveste fu spusă pentru ultima oară,... pentru ultima oară,... Nu mai rămâne nimic de spus

Pauză. Închide cartea.

Toc.

Linişte. Cinci secunde

Pun amândoi deodată mâna dreaptă pe masă, înalţă capul şi se privesc. Fără să clipească. Fără expresie. (*Ohio*: 120)

Şi în *Atunci*, Beckett recurge la personajul tăcut al Celui care ascultă. De această dată, sfârşitul piesei adânceşte contrapunctic nefericirea care răzbate din vorbele unei voci care se dedublează:

C: Niciun zgomot doar respiraţiile bătrâne şi foşnetul paginilor întoarse şi apoi dintr-odată praful acela (...) nimic doar praf şi niciun zgomot în afară de oare ce-ţi spunea el spunea venit plecat oare asta era ceva asemănător oricum venit plecat venit plecat nimeni venit nimeni plecat abia venit plecat abia venit plecat.

Linişte 10 secunde. Respiraţie audibilă.

Ochii se deschid după 3 secunde. După 5 secunde, zâmbet, de preferinţă ştirb. 5 secunde. Lumina se stinge treptat. Cortina. (*Atunci*: 118)

Celor trei personaje din *Joc* li se alătură „raza unui reflector aţintită doar pe feţele lor" (*Joc*: 71) care funcţionează „ca un «inchizitor» mut, un Altul tăcut şi arhetipal" (Fox: 366) şi care le smulge cuvintele:

B: De ce scazi în intensitate? De ce nu – (...)

De ce nu m-ai orbi fără încetare? Poate că aş începe să delirez şi – (*sughiţ.*) – ţi-aş mărturisi tot. (...)

Şi-acum nu eşti decât... un ochi. O privire şi atât.

Pe chipul meu. Intermitentă. (...)

Căutând ceva. Pe chipul meu. Vreun adevăr. În ochii mei. Nici măcar. (...)

Măcar mă... vede cineva? (*Joc*: 83-84)

Abstractizarea atinge apogeul în aceste piese unde figurile nu mai sunt „reprezentări ale personajelor în vreun sens convenţional, ci sunt *loci* din care Beckett pune în scenă evacuarea subiectului şi invocarea vidului. Sinele şi manifestările sale – limbaj, emoţie şi corp fizic – sunt concepute ca fiind pe cale să dispară" (Fox: 368). Personajele pot chiar să lipsească fizic de pe scenă, fiind înlocuite de o voce sau de o Gură „slab luminată de aproape şi de dedesubt" (*Nu eu*: 93). În *Companie*, personajele sunt reduse la vocea lor pentru că, pare să spună autorul, prezenţa lor fizică nu ar putea aduce substanţă unei existenţe lipsite de sens.

Cât de aproape suntem de „personajul sublim" al lui Maeterlinck, descris de H. Béhar ca „personaj enigmatic, invizibil dar pretutindeni prezent care poate nu e decât impresia inconştientă dar puternică pe care autorul o are despre univers şi care îi conferă operei un caracter mai general, ceva care continuă să trăiască după ce restul moare şi la care se poate reveni fără a i se epuiza vreodată frumuseţea" (1978: 111).

Un tipar compoziţional caracteristic lui Beckett prevede un act de comunicare unilaterală cu un emiţător şi un receptor prezenţi pe scenă, receptorul având şi rolul de „editor" în actul de comunicare (Pilling: 91). În *Improvizaţie la Ohio*, Cel care citeşte este „*aşezat în profil, la mijlocul laturii scurte a mesei, în dreapta. Capul înclinat, sprijinit în mâna dreaptă. Mâna stângă pe masă. Palton lung, negru. Păr lung, alb*". Lângă el, Cel care ascultă este „*aşezat cu faţa, înspre capătul laturii lungi a mesei, în dreapta (în raport cu sala). Capul înclinat, sprijinit în mâna dreaptă. Mâna stângă pe masă. Palton lung, negru.*

Păr lung, alb" (*Improvizaţie la Ohio*: 117). Dacă postura, vestimentaţia, şi detaliile fizice nu sunt suficiente, autorul adaugă: „*cei doi sunt cât mai asemănători cu putinţă*" (117). Să fie vorba despre două instanţe ale aceleiaşi persoane? Ipoteza ne duce cu gândul la Krapp din *Ultima bandă*, care întrerupe, derulează înaine şi înapoi înregistrarea propriei sale voci din tinereţe. Desigur, el este receptorul, cel care se ascultă pe sine vorbind, dar şi „regizorul" acestui act de comunicare neobişnuit, prin apăsarea butoanelor magnetofonului.

În fine, acelaşi tip de structură se regăseşte şi în piesa *Atunci.* De această dată, doar Cel care ascultă este prezent pe scenă, sau mai precis, chipul său luminat, „*la circa 3 metri deasupra nivelului scenei şi puţin descentrat*" (*Atunci*: 105), ascultând „*frânturi ale uneia şi aceleiaşi voci, a sa, A, B, C, care ajung la el dintr-o parte şi alta, respectiv de sus*" (105). Două pauze de zece secunde întrerup triplul monolog. Ochii Celui care ascultă sunt deschişi atunci când vocile tac şi se închid la câteva momente după ce vocile îşi reîncep discursul, ca într-un refuz al receptării, sau, dimpotrivă, pentru a deschide ochii interiori, singurii capabili să recepteze cu adevărat mesajul.

De multe ori, personajul refuză contactul cu lumea sau, dimpotrivă, societatea este ceea care îl izolează, în ambele cazuri acesta resimte izolarea ca o stare de lucruri care *i se întâmplă*, la fel ca orice alt eveniment al vieţii, la fel ca naşterea sau moartea; nu e nevoie de un motiv deosebit, la urma-urmei cu toţii ne aflăm în aceeaşi situaţie: aruncaţi într-o existenţă lipsită de sens, încercăm să găsim măcar un dram de confort sau echilibru în prezenţa Celuilat. Acest lucru e aproape imposibil, ne asigură Victor în *Eleutheria*. Dacă orice fel libertate sau solidaritate este iluzorie, cum am putea atunci să suportăm o existenţă în care suntem condamnaţi la singurătate? Refuzul acțiunii și chiar al percepției poate fi un răspuns:

VICTOR: Fiind cât mai puţin cu putinţă. Nemişcându-mă, negândind, nevisând, nevorbind, neascultând, nepricepând, neştiind, nevoind, neputând, şi aşa mai departe (*Eleutheria*: 199).

Peisajul dezolant sau spațiul închis limitează câmpul vizual al personajelor și, odată cu acesta, posibilitatea de a relaționa. Vladimir şi Estragon se regăsesc de la o zi la alta pe un „drum de ţară, cu copac" (*Aşteptându-l pe Godot*: 7), unde „nu se întâmplă nimic, nu vine nimeni, nu pleacă nimeni" (40). În *Sfârşitul jocului*, cele patru personaje pe care nu le mai leagă nimic sunt victimele unei duble încercuiri: ceea ce pare a fi o temniţă, dacă judecăm după cele „două ferestre mici, plasate sus" (217) la care Clov ajunge doar cu o scăriţă, este înconjurată de valuri „ca de plumb" (234). Izolarea sau „încarcerarea" este o temă dominantă a multor piese bekettiene. De fapt, puţine sunt piesele care se petrec într-un spaţiu liber. Însingurarea lui Krapp nu comportă dubii: el însuşi îşi numeşte locuinţa „bârlog": „Precum bârlogul unui urs, este un spaţiu privat, un refugiu ascuns de restul lumii, asigurând atât confortul cât şi singurătatea izolării" (Schotz: 41).

Winnie, suspendată parcă în purgatoriul pe care movila care o înghite şi arşiţa soarelui îl implică, este condamnată doar să privească, pentru că în pauza dintre acte, mâinile, dimpreună cu trunchiul, au dispărut şi ele în movila de pământ:

WINNIE: (...) Deschide şi închide ochii, Winnie, deschide-i şi închide-i, mereu doar asta. (*Pauză*.) Dar nu. (*Zâmbet*.) Acum nu. (*Zâmbet mai larg*.) Nu nu. (*Încetează să mai*

zâmbească. *Pauză*.) Şi-acum? (*Pauză*.) Şi-acum, Willie? (*Pauză lungă*.) Mai e, firește, povestea, când nu mai rămâne nimic altceva. (*Pauză*.) O viaţă. (*Zâmbet*.) O lungă viaţă. (*Începetează să mai zâmbească*.) (*Ce zile frumoase*: 60).

Scenariul se repetă în *Joc*, suntem de acord cu A. Măniuţiu: „Protagoniştii piesei se află izolaţi într-un spaţiu al ispăşirii, straniu purgatoriu, ale cărui reguli sunt dictate, arbitrar şi necruţător, de o instanţă nevăzută (...)" (*Beckett II*: 69). Într-adevăr, soarele dogoritor din *Ce zile frumoase* îl regăsim aici ca un reflector, cenzor şi inchizitor deopotrivă, „smulgând" cuvintele personajelor. În afara „ochiului" intermitent al reflectorului, totul e cufundat în beznă – protagonistul acuză ruptura de lume şi izolarea într-un spaţiu în care şi conştiinţa e prizonieră: „Măcar mă... vede cineva?" (85).

Separaţia se produce şi fizic în unele piese, desigur, ca o metaforă a contactului imposibil, fiind resimţită uneori ca un blestem, alteori ca o eliberare. Pentru Winnie, cel mai frumos vis ar fi ca Willie să se târască din spatele movilei care-i separă şi să vină să trăiască alături de ea. A-l vedea pe Celălalt ar putea da un sens existenței devenită insuportabilă:

WINNIE: Ştii ce visez uneori? (*Pauză*.) Ce visez uneori, Willie. (*Pauză*.) Că ai să vii să trăieşti în partea asta, ca să te pot vedea. (*Pauză*. *Revine cu faţa*.) Aş fi alt om, atunci. (*Pauză*.) De nerecunoscut. (*Se răsuceşte puţin spre el*.) Sau măcar din când în când, măcar din când în când să vii în partea asta, ca să mă pot bucura de tine. (*Se întoarce cu faţa*.) Dar nu poţi, ştiu. (*Lasă capul jos*.) Ştiu. (*Ce zile frumoase*: 55).

WINNIE: O, ştiu prea bine, când doi oameni sunt împreună – (*vocea i se frânge*) – aşa cum suntem noi – (*voce normală*) – când unul îl vede pe celălalt, nu înseamnă neapărat că şi celălalt îl vede pe el, viaţa m-a învăţat şi... asta (*Ce zile frumoase*: 45).

Nevoia personajelor beckettiene de a vedea și de a fi văzute sau nevoia de atingere revin obsesiv, putând fi identificate câteva acţiuni recurente:

- verificarea constantă a prezenţei celuilalt, parcă pentru a-şi demonstra prin răspunsurile acestuia propria existenţă. Atunci când Celălalt dispare din raza vizuală, panica, teama de singurătate, se instalează:

VLADIMIR (...) (*Estragon iese grăbit*. (...) *Ridică ochii, vede că Estragon nu mai este acolo, scoate un ţipăt sfâşietor*): Gogo! (*Tăcere. Începe să străbată scena aproape în goană. Estragon intră grăbit, gâfâind, aleargă spre Vladimir. Se opresc amândoi la câţiva paşi unul de altul*.) Iată-te în sfârşit!

ESTRAGON (*gâfâind*): Sunt blestemat!

VLADIMIR: Unde-ai fost? Te credeam plecat pentru totdeauna! (*Godot*: 71).

- nevoia personajelor de a fi observate:

HAMM: Nu mi-ai văzut niciodată ochii?

CLOV: Nu.

HAMM: N-ai avut niciodată curiozitatea, cât timp dormeam, să-mi scoţi ochelarii şi să te uiţi la ochii mei? (*Sfârşitul jocului*: 219).

- nevoia personajelor de a fi atinse:

VLADIMIR: Vino-n braţele mele!

ESTRAGON: În braţele tale?

VLADIMIR (*desfăcându-şi braţele*): Aici, înăuntru!

ESTRAGON: Haide!

Se îmbrăţişează. Tăcere. (*Godot*: 73)

La fel ca în romanul lui W. Golding, *Martin cel avid*, închiderea ochilor, pierderea capacității de percepție prin văz ca ultimă posibilitate de relaționare și de afirmare a propriei existențe, este sinonimă cu moartea:

WINNIE: (...) Prea târziu. (*Pauză lungă. De-abia auzindu-se.*) Willie. (*Pauză. Voce normală.*) În sfârşit, nu mai e mult, nu mai poate fi mult, până o să sune stingerea. (*Pauză.*) Atunci, ai să poţi să închizi ochii, atunci *va trebui* să închizi ochii – şi să nu-i mai deschizi (*Ce zile frumoase*: 63).

Receptarea mesajelor verbale la nivel dramatic devine un scop în sine. Subminată de neînțelegeri, de contradicție sau de tăcere, comunicarea pare să se epuizeze. În *Act fără cuvinte*, Beckett renunţă definitiv la limbajul verbal. Punând în scenă doar pantomima unui personaj care imaginează diferite strategii pentru a manipula obiecte, piesa se încheie într-o imobilitate completă.

Spectatorul se repliază cu greutate atunci când i se revelează un mesaj atât de apăsător cum este epuizarea limbajului. *Improvizaţie la Ohio* propune o meditaţie asupra limbajului şi a receptării, într-o notă pesimistă. Piesa începe cu Cel care citeşte spunând de două ori „Rămân puţine de spus" (117) şi se încheie cu un dublu „Nu mai rămâne nimic de spus" (120), un final care atinge inexprimabilul prin epuizarea cuvintelor.

Cititorul sau spectatorul unei piese beckettiene va fi cu siguranţă surprins de atacul sistematic întreprins asupra limbajului. Într-o scrisoare către A. Kauri, Beckett îşi exprima neîncrederea faţă de limbaj: „Tot mai mult, propriul meu limbaj îmi apare ca un văl care trebuie sfâşiat pentru a ajunge la lucrurile (sau nimicul) de dincolo de el" (Cant: 138). Comunicarea interpersonală adevărată este practic imposibilă în această lume populată de personaje dezarticulate, cuvintele sunt înşelătoare, alternativa fiind tăcerea:

HAMM: Ieri! Ce înseamnă asta? Ieri!

CLOV (*pe un ton vehement*) Asta înseamnă că totul este o mare porcărie ordinară. Utilizez cuvintele învăţate de la tine. Dacă nu mai înseamnă nimic, învaţă-mă altele. Sau lasă-mă să tac *(Sfârşitul jocului*: 242).

Întrerupându-se unul pe altul ori de câte ori au ocazia, neascultând cu adevărat ceea ce spune celălalt, cei doi vagabonzi din *Aşteptându-l pe Godot* stau mărturie pentru ineficacitatea limbajului ca mijloc de comunicare. „Conversaţiile au loc, dar aranjarea

cuvintelor nu suplineşte golul care există între ele. Pauzele par să puncteze conversaţiile care exprimă vidul, golul şi singurătatea care separă oamenii" (Iliescu: 26). Alegerea cuvintelor nici nu mai contează din moment ce comunicarea e doar un pretext pentru defularea frustrărilor asupra Celuilalt:

HAMM: (...) Ceasul deşteptător – mai merge?

CLOV: De ce să nu meargă?

HAMM: Pentru că a mers prea mult.

CLOV: Dar aproape că n-a mers deloc.

HAMM (*mânios*): Atunci pentru c-a mers prea puţin! (*Sfârşitul jocului*: 244).

Limbajul este cristalizat, incapabil să mai exprime intenţiile vorbitorului. Comunică prea mult sau prea puţin, provoacă sau înşală, maltratează, violează sau chiar ucide, se închide în sine şi moare. Necrozarea limbajului este resimţită de personaje foarte acut:

DL. ROONEY: ...Ştii, Maddy, uneori s-ar zice că te lupţi cu o limbă moartă.

D-NA ROONEY: Într-adevăr, Dan, înţeleg prea bine ce vrei să spui, am adesea sentimentul acesta nespus de sfâşietor.

DL. ROONEY: Mărturisesc că şi mie mi se întâmplă câteodată, atunci când aud din greşeală ceea ce spun (*Toţi cei ce cad*: 231).

În contrapunct cu tăcerea incomunicabilității sau cu tăcerea finală, strigătul sau țipătul, pe lângă valorile semantice ale agresivității pe care le îmbracă de obicei în noul teatru, e un semn al revoltei de a ne naște și muri întru și pentru o existență absurdă:

VLADIMIR: (...) Călare pe un mormânt e-o naştere grea. Din fundul gropii, visător, groparul pune lanţuri şi cătuşe. Avem timp să îmbătrânim. Văzduhul e plin de ţipetele noastre (*Godot*: 88).

GURA: (...) ... ţipătul de la naştere şi cu asta basta... ţi-ai dat drumul... suflul e pornit... apoi nimic... până acum... zgripţuroaică bătrână deja... (*Nu eu*: 98).

Ambivalenţa coordonatelor existenţei, contradicţiile, adesea suprapuse până la identitate, paradoxurile care nici măcar nu cer o rezolvare, ci doar semnifică pentru că există, alterează iremediabil câmpul perceptiv al personajelor. Simțurile, atunci când nu sunt pierdute definitiv, oferă o percepție estompată asupra realităților înconjuratoare, marcând astfel divorțul între actor și decor, între personaj și universul dramatic, între om și societate.

BIBLIOGRAFIE:

Barry, Elizabeth (2008). *One's Own Company: Agency, Identity and the Middle Voice in the Work of Samuel Beckett* in „*Journal of Modern Literature"*. Vol. 31, No. 2, Bloomington, Indiana University Press, pp. 115-132.

Beckett I: Beckett, Samuel (2007). *Aşteptându-l pe Godot*, *Eleutheria*, *Sfârşit de partidă*. Bucureşti, Curtea Veche.

Beckett II: Beckett, Samuel (2007). *Teatru*: *Ce zile frumoase, Joc, Nu eu, Atunci, Improvizaţie la Ohio, Catastrofă*. Bucureşti, Ed. Cheiron.

Béhar, Henri (1978). *Le théâtre expérimental, de la synthèse à l'improvisation* in *Littérature*. No. 30, Mai, Université de Paris III, Larousse, pp. 111-123.

Cant, Sarah E. (1999). *In Search of "Lessness": Translation and Minimalism in Beckett's Theatre* in *Forum for Modern Language Studies*. Vol. XXXV, No. 2, Oxford: Oxford University Press, pp. 138-157.

Fox, Michael D. (2001). *"There's our Catastrophe": Empathy, Sacrifice, and the Staging of Suffering in Beckett's Theatre* in „*New Theatre Quarterly*". Vol. 17, No. 4, Cambridge University Press, pp. 357-372.

Iliescu, Elka (2007). *To Communicate or Not to Communicate – Samuel Beckett's Waiting for Godot* in *Annals of the University of Craiova*. Series Philology-English, Vol. VIII, No. 1, Ed. Universitaria Craiova, pp. 16-23.

Jacquart, Emmanuel (1998). *Le théâtre de derision.* Paris, Gallimard.

Keller, John (2013). *Samuel Beckett and the Primacy of Love.* Manchester University Press.

O'Beirne, Emer (2005). *Dying for Silence: Language and its Absence in the Late Work of Nathalie Sarraute and Samuel Beckett* in *Forum of Modern Language Studies*. Vol. 41, No. 4, Oxford: Oxford University Press, pp. 396-406.

Pilling, John (ed.) (1995). *The Cambridge Companion to Beckett.* University of Reading, Cambridge University Press.

Schotz, Amiel (1991). *The Dying of the Light: An Actor Investigates Krapp's Last Tape* in *Theatre Research International*. Vol. 16, No. 1, Cambridge University Press, pp. 39-54.

Weller, Shane (2008). „*Some Experience of the Schizoid Voice": Samuel Beckett and the Language of Derangement* in *Forum for Modern Language Studies*. Vol. 45, No. 1, Oxford University Press, pp. 32-50.

Iulian Boldea, Dumitru-Mircea Buda, Cornel Sigmirean (Editors)
MEDIATING GLOBALIZATION: Identities in Dialogue
Arhipelag XXI Press, 2018

Postmodern Subtleties of Self-Reflexivity in John Barth's Fiction

Associate Professor PhD. Liliana Truţă
Partium Christian University in Oradea

Abstract: *My analysis follows the way in which Barth re-writes fiction, using postmodern devices, fundamental literary myths, transforming them into self-referential narratives. Both personal myths and the iconic characters in emblematic texts become targets of fictional transformations. Their purpose is redefining literature but respecting its essential truths along the process. The author and the narrator become central characters in a new text, which emerges from old texts. Here, the official truths are replaced by alternative, self-referential truths. The fascination of story-telling as an essential form of communication reaffirms itself continuously beyond parodic metamorphosis or other innovations in the process of creation.*

Key words: literary myths, self-referentiality, postmodernism, personal myths, parody.

Totul porneşte, în ficţiunile lui Barth, de la tensiunea ontologică ce se generează între sensurile tradiţiei literare şi criza expresiei literare postmoderne. Toate cărţile sale devin, din perspectivă metaficţională, şi meditaţii dinamizate de interogaţii asupra soluţiilor pe care le are la îndemînă literatura actualităţii. Soluţiile se află însă de cele mai multe ori nu în afara, ci în miezul tradiţiilor şi convenţiilor literare deja existente. În postmodernism, aceste spaţii sunt atacate, denunţate ironic sau chiar deconstruite parodic, dar din aceste ruine se construieşte o arhitectură nouă, un construct care nu-şi ascunde artificiile, ci le dramatizează. Barth alege o soluţie pe care o experimentează de-a lungul operei sale, şi anume cea de a înlocui primatul autorului cu cel al textului care-şi creează, pe măsura înaintării sale, propria semnificaţie. Semnificaţie care nu e alocată aşadar, de autor, nu e un dat preexistent, ci o căutare continuă, fără sfîrşit. Căutarea, interogaţia, ipotezele neconfirmate niciodată, suma ipotezelor, nicidecum sinteza lor, acestea devin obiectul naraţiunii.

Devenit personaj, subiectul auctorial are posibilitatea de a experimenta din interiorul lumii sale ficţionale, de a căuta şi de a rătăci prin labirintul textului. Căutîndu-şi identitatea, autorul devine astfel cînd subiect, cînd obiect al propriei ficţionalizări. Devine conştient că nu găsirea unei identităţi definitive este soluţia, aşa cum nici scopul textului nu este să ajungă la adevăr, ci să creeze sens din propria sa mişcare şi să-şi păstreze astfel virtualităţile. Tot aşa, ficţiunea devine un Proteu cu putinţa metamorfozei infinite, personaj mitologic nu întîmplător ficţionalizat în povestirile sale.

În volumul de povestiri *Lost in the funhouse,* toate figurile mitologice ficţionalizate (Menelau, Elena, Narcis, Proteu etc) sunt revalorificate din perspectivă metaficţională, participînd la procedeele oglindirii auctoriale. La fel va proceda Barth şi în *Himera,* o colecţie de trei povestiri în care sunt repovestite, dinamitate şi reciclate nişte naraţiuni mitologice (Perseida, Belerofoniada) sau emblematice în mitologia literară (Doniaziada).

Istoria, ca şi ficţiunea, sunt atacate de postmodernism în calitatea lor de forme ale reprezentării, şi sunt regîndite pornind de la acest postulat. Atît Brian Mc. Hale, cît şi Linda Hutcheon menţionează acest simptom al textelor postmoderniste, şi anume tentaţia de a da alternative fictive la adevărurile oficiale, însăşi calitatea de adevăr fiind pusă sub semnul întrebării. Aşa cum autorii postmoderni creează nenumărate istorii apocrife, alternative la istoria reală prin metaficţiuni istoriografice, tot aşa, ei atacă prin mijloacele parodiei şi operele mari ale literaturii sau naraţiunile mitologice. Dacă există „metaficţiune istoriografică", aşa cum o numeşte Linda Hutcheon, în mod cert putem afirma că există şi metaficţiuni mitologice în literatura postmodernă.

Parodicul vizează mai multe aspecte: mai întîi convenţiile literare, tipurile de naraţiune consacrată, literatura ca formă de reprezentare, figura auctorială şi ecuaţia din care face parte alături de narator şi cititor. Dar, parodia, atît de prezentă printre procedeele postmodernismului nu are la Barth doar o finalitate ironică, ci şi una constructivă: atacă, deconstruieşte, schimbă perspectiva de abordare şi, din reziduuri construieşte ceva inedit printr-o tehnică a insolitării care reciclează un material deja existent. Un rol central în atacul parodic din *Himera* lui Barth îl are mitul eroic, convenţia povestirii, naraţiunea mitică, dar nu lipseşte aici nici perspectiva deconstructivă asupra orientărilor feministe lipsite de autenticitate. Războiul dintre sexe se încarcă în această carte şi de tensiunea dintre dominant şi secundar, dintre

autoritate şi supunere, dintre puternic şi slab. Tocmai de aceea, în cele trei povestiri ale cărţii actul naraţiunii este mereu strîns legat de actul sexual, ca în povestea cu valoare arhetipală a celor *O mie şi una de nopţi*. Urmează atacarea naraţiunii, obsesia bifuncţională (nostalgică şi parodică) fiind legată de figura Şeherezadei, prezentă în multe dintre meditaţiile auctoriale şi în *Lost in the funhouse*.

Atacurile parodice sunt lansate şi spre convenţia şi procedeele naraţiunii în ramă, regîndite şi refăcute printr-o soluţie tipic postmodernistă: naraţiunea aglutinează mai multe personaje auctoriale, mai mulţi naratori cu perspective diferite şi adevăruri diferite, fără o versiune recunoscută de autor ca fiind oficială. Rama e o metaficţiune ce cuprinde şi naraţiuni alternative, spuse de multe ori din perspectiva unor personaje secundare pe care Barth le reabilitează oferindu-le şansa unei perspective. Deconstrucţia parodică a lui Barth se îndreaptă în *Himera* mai ales asupra figurilor centrale, ce apar astfel ca nişte impostori simpatici deveniţi eroi mitici, atacul fiind urmat mereu de o răzbunare a secundarului. În cazul de faţă, a femeilor din jurul acestora, mereu doar personaje secundare în textele oficiale.

Toate naraţiunile din volum se construiesc după modelul spiralei, prezentă în multe forme simbolice: scoica, melcul, imagini ce reprezintă o formă arhetipală a povestirii ce începe din mijloc, se întoarce în trecut şi-şi generează viitorul. Barth însă propune şi un joc metaficţional ingenios, meditînd şi la modul în care viitorul îşi pune amprenta asupra trecutului, reinventîndu-l. În *Doniazadiada,* Şeherezada care nu are darul invenţiei epice, este vizitată de un Duh venit din viitor care, citind poveştile cuprinse în volum ale celor *O mie şi una de nopţi*, i le repovesteşte eroinei, care la rîndul ei i le repovesteşte lui Riar-Şah.

Prima povestire a volumului, *Doniazadiada,* cuprinde două perspective narative asupra cunoscutei naraţiuni orientale. Naraţiunea oferă şi modelul pe care îl vor respecta şi următoarele două povestiri: *Perseida* şi *Belerofoniada*. Mai întîi Doniazada, sora cea mică a Şeherezadei mărturiseşte „ adevărul” despre poveştile surorii sale obţinute de la Duh, un alter ego al autorului care-şi vizitează eroina plonjînd în timpul ei, furnizîndu-i poveştile citite în bibliotecă. Şeherezada nu face decît să relateze ceva fixat de tradiţia scrisă, în urma unui pact. Duhul îşi va scrie şi el poveştile într-un timp cînd nu se mai prea citeşte literatură, ajutat de povestea Şeherezadei: iată pactul dintre trecut şi prezent. Cel care ascultă este Zaman-Şah, fratele lui Riar-Şah, amîndoi fiind, în povestea oficială, doar personaje secundare.

Punctul culminant al istoriei este noaptea nunţii, moment în care cele două femei sunt deja salvate de moarte şi relaţia se oficializează. Apar simetric cele două cupluri: Şeherezada cu Riar-şah, Doniazada cu fratele acestuia, Zaman-şah. Ambele cupluri sunt urmărite în camerele lor nupţiale. Odată cu oficializarea, are loc răsturnarea de situaţie prin răzbunarea secundarului. Cele două femei îşi propun să-şi castreze soţii, după care să-şi ia viaţa. Secundarul trece în rol dominator, ascendent asupra bărbaţilor avînd de data aceasta femeile. Sub ameninţarea briciului, Zaman-Şah îi povesteşte şi el Doniazadei adevărul propriei sale imposturi, salvîndu-se şi el tot prin naraţiune de sub ameninţarea castrării.

Naraţiunea iniţială are un rol generator pentru următoarele două povestiri mitologice, căci această impostură a fratelui şahului a dat naştere neamului amazoanelor, constituit din fecioarele pe care el nu le-a ucis, ci le-a oferit şansa supravieţuirii într-un spaţiu neutru, din afara tradiţiei patriarhale. Urmaşele acestora, născute ca urmare a acestei tăinuiri, vor reapărea în naraţiunile eroice următoare, cu scopul de a submina falocentrismul şi cultura autorităţii masculine din cultul eroic. Răzbunarea termenului oprimat şi întoarcerea lui împotriva autorităţii cu drept de viaţă şi moarte constituie nucleul naraţiunii iniţiale care se va multiplica apoi.

Perseida are în centru perspectiva lui Perseu, aflat la mijlocul vieţii, într-un moment de declin, alunecat în estompare şi trăind doar prin nararea aventurilor trecute. Perseu, ca şi eroul Belerofon din a treia povestire se află într-un moment de criză, aspirînd la singura lor vocaţie, nemurirea. Recunoaştem în ei figurile auctoriale cu care Barth îşi populează naraţiunile. Şi aici, naraţiunea începe de la mijloc, de data aceasta Perseu fiind cel ce-şi rememorează trecutul în faţa nimfei Calyxa, în încercarea de a-şi găsi identitatea.

Pactul naraţiunii se fixează şi aici: Perseu îşi povesteşte aventurile *eroice*, nimfa îi oferă în schimb relatarea propriilor aventuri *erotice*. În cursul naraţiunii, Perseu descifrează adevăratele semnificaţii ale aventurilor sale, sensul născîndu-se din naraţiune. Şi aici, în jurul eroului se adună mai multe figuri feminine: Andromeda, soţia castratoare, apoi nimfa care îl admiră şi se adaugă apoi Medusa, cea pe care a ucis-o şi cu care trebuie să se confrunte încă o dată. Tensiunea dintre adevăr şi minciună devine şi aici principala producătoare a sensurilor textului, pentru că toţi eroii din cele trei naraţiuni trebuie să constate la un moment dat că viaţa lor de pînă atunci, bazată pe semnificaţii stabile, se dovedeşte a fi minciună. Perseu află că

Medusa s-a lăsat ucisă nu pentru că a fost el viteaz, ci pentru că l-a iubit şi a refuzat să-l privească, ea fiind singura care îi poate reda astfel identitatea. Şi nemurirea.

A doua aventură existenţială, care se vrea iniţiatică trebuie să fie reiterarea celei dintîi, dar în alte condiţii şi cu alte decizii: Perseu trebuie să parcurgă din nou drumul fără înşelăciune şi prefăcătorie, fără artificii salvatoare. Povestea lui Perseu reuşeşte să ajungă prin reiterare, refacere şi repetare (iată metafora textuală a reciclării parodice postmoderne) în prezentul naraţiunii-ramă, în care face dragoste cu nimfa Calyx, care se dovedeşte a fi Meduza. Realitatea se redefineşte astfel în funcţie de noile coordonate, de noile adevăruri: cei doi nu se află în paradis, aşa cum crezuse eroul, nu este nici mort prin urmare, şi, prin procedeul binecunoscut al autorului de a-şi construi personajele după principiul proteismului, al metamorfozei, personajul feminin este pe rînd, Atena, nimfa Styx, Calyx, şi noua Meduză.

Cei doi cuceresc nemurirea atunci cînd Perseu o alege pe Medusa, renunţînd la Andromeda, soţia castratoare. Nici Medusa nu are o identitate bine definită, ea nu-şi cunoaşte adevăratul chip, femeie sau monstru, decît doar oglindit în ochii bărbatului iubit. Chiar şi aşa, la sfîrşitul poveştii rămîn întrebări deschise, şi astfel întreaga naraţiune se bazează pe această instabilitate a adevărului. Nu ştim dacă Perseu a fost corect pînă la capăt, dacă a ales-o din iubire sau din dorinţa de a cîştiga gloria pierdută. Umbra impostorii planează în continuare deasupra naraţiunii. Ficţiunea şi existenţa sunt generate de impostori şi minciuni, iar adevărul poate să nici nu existe.

La fel se întîmplă şi în ultima povestire, care-şi are punctul de origine în Perseida. Toate cele trei naraţiuni cresc una din alta. *Belerofoniada* îl are în centru pe eroul Belerofon, aflat într-un moment de criză, ca şi Perseu. Şi gloria lui se trage din uciderea unui monstru feminin, Himera. Toţi eroii masculini din cele trei naraţiuni apar ca ucigaşi şi violatori de femei, trebuind să-şi obţină nemurirea prin răscumpărarea acestei vinovăţii. Răzbunarea femeilor echivalează de fiecare dată cu gestul unei castrări simbolice: eroul, alter ego al autorului, trebuie să redea dreptul şi figurilor marginale care au fost reprimate, pentru a-şi putea recîştiga gloria, identitatea şi nemurirea. Belerofon tematizează pe spaţiul cel mai amplu această bătălie a perspectivelor în drumul spre semnificaţie. Metaficţiunea cuprinsă în războiul etern dintre sexe ilustrează tensiunea sîngeroasă dintre autoritate, supremaţie şi reprimare, între central şi marginal.

Şi aici, lîngă eroul mitic se află mai multe femei: soţia cea blîndă Filonoe care-şi admiră bărbatul şi ascunde impostura reprezintă versiunea oficială a mitului, amazoana Melanippe prin care-şi răscumpără vina de violator reprezintă versiunea alternativă, în timp ce Anteia, falsa amazoană este versiunea castratoare, deconstructivă, care-i pune în faţă adevărul imposturii şi-i neagă dreptul la nemurire arătîndu-i că n-a executat nicio faptă eroică.

Ca şi spirala, cochilia de melc, scoica, Himera este şi ea un simbol al nevăzutului, al inefabilului imposibil de vînat, minciună şi adevăr, desenată în cenuşă dar nevăzută, distrusă dar refăcută, simbol al iluziei eterne a scriitorului.

Comedia decăderii eroului din finalul naraţiunii se colorează în nuanţe puternic parodice: Pegas, calul înaripat se îngraşă şi nu mai poate zbura, după ce este drogat reuşeşte să se înalţe dar se prăbuşeşte prin livezi, eroul se reîntoarce pentru a se confrunta din nou cu toate femeile din viaţa lui şi este definit ca „porc sexist", ajunge în regatul Anteiei, o femeie violatoare şi castratoare, regină peste un regat al unor amazoane neautentice, impostoare şi ele. Femeile se răzbună chiar şi pe Pegas care armăsar fiind e catalogat tot ca un „porc sexist", calul înaripat este aruncat la groapa de gunoi etc.

Răzbunarea secundarului ia aici proporţii de farsă parodică. Toate femeile îl ameninţă cu castrarea şi se ridică împotriva sistemului falocentric reprezentat de naraţiunile eroice, în care personajele feminine există doar ca ajutătoare, auxiliare, fără să aibă parte de glorie. Ele deconspiră şi impostura ce hrăneşte naraţiunile glorioase ale mitului eroic. Versiunea oficială este atacată de Anteia care vede viaţa eroică a lui Belerofon ca fiind o minciună, eroul o minciună şi naraţiunea despre el o minciună ce trebuie rescrisă. În loc de urcare la cer ca nemuritor, eroul va cădea la finalul naraţiunii, nu înainte de a mărturisi că şi identitatea lui a fost o minciună, el substituindu-se fratelui ucis.

Dacă povestea Troiei a fost rescrisă de Christa Wolf în *Casandra* din perspectiva unei categorii marginale, reprimate, cea feminină, Barth rescrie în *Lost in the funhouse* poveşti ale războiului troian din perspectiva metaficţională, pentru a realiza un joc halucinant al perspectivelor narative, dar şi pentru a desprinde nişte adevăruri alternative la adevărul unic propus de *Iliada* lui Homer. În *Himera,* el va da naraţiuni alternative la unele mituri greceşti, repovestite din perspectiva secundarului, această categorie frecvent folosită în naraţiunile postmoderne. Soluţia este renunţarea

la naratorul central, figură şi reprezentant al unui sistem de valori sau sistem ideologic şi acordarea şansei de a povesti unor personaje marginale la acest sistem. Consecinţa este că, prin schimbarea perspectivei şi a naratorului, prin procedeele parodicului, se schimbă şi adevărurile naraţiunii. Se nasc naraţiuni alternative, ca forme de reprezentare a adevărurilor plurale pe care le poartă în sine atît realitatea, cît şi textul repovestit şi reciclat.

Volumul de povestiri *Lost in the funhouse*, avertizează autorul, nu e o colecţie de proze scurte, ci o serie, făcută pentru a fi primită toată odată, avînd, aşadar, un caracter unitar, chiar dacă la prima vedere fiecare piesă pare să aibă o viaţă independentă. Ele se leagă însă nu doar prin supratema evidentă a metaficţiunii, ci şi prin faptul că fiecare dintre ele este o experimentare a unei căutări: căutarea identităţii auctoriale şi textuale, cu luciditatea că o imagine totală şi finalizată nu este posibilă, atît textul cît şi autorul fiind monştri proteici cu mai multe capete şi forme.

Barth alege şi aici o soluţie pe care o experimentează de-a lungul operei sale, şi anume cea de a înlocui primatul autorului cu cel al textului care-şi creează, pe măsura înaintării sale, propria semnificaţie. Semnificaţie care nu e alocată aşadar, de autor, nu e un dat preexistent, ci o căutare continuă, fără sfîrşit, de aici şi absenţa caracterului finit al prozelor sale. Căutarea, interogaţia, ipotezele neconfirmate niciodată, suma ipotezelor, nicidecum sinteza lor, acestea devin obiectul naraţiunii.

O altă soluţie la criza subiectului auctorial este transformarea lui în personaj, ca realitate „slabă", cu o autoritate diminuată, dar cu avantaje ce decurg de aici: ca personaj, el are posibilitatea de a experimenta din interiorul lumii sale ficţionale, de a căuta şi de a rătăci prin labirintul textului căutînd ieşirea. În volumul de povestiri *Lost in the funhouse*, toate figurile mitologice ficţionalizate (Menelau, Elena, Narcis, Proteu etc) sunt revalorificate din perspectivă metaficţională, participînd la procedeele oglindirii auctoriale. Parodicul vizează mai multe aspecte: mai întîi convenţiile literare, tipurile de naraţiune consacrată, literatura ca formă de reprezentare, figura auctorială şi ecuaţia din care face parte alături de narator şi cititor.

Cam pe la jumătatea cărţii, experimentele de la început intră în criză, aici personajul auctorial se lasă „văzut" într-o expunere teoretică şi sfîrşeşte prin a intra în colaps. Proiectul este reluat în a doua parte printr-o mai intensă ficţionalizare, prin păstrarea narativităţii. Se pare că „rătăcirea" autorului în proprul text implică şi o

luptă între cele două instanţe ale naraţiunii: autorul şi naratorul. Naratorul trebuie să primească rolul ce i se cuvine, fără el nu există supravieţuire. Nu este însă ignorat nici cititorul, căruia autorul i se adresează în nenumărate rînduri, experimentînd pe cale empatică un posibil dialog cu acesta. Cînd experimentul se află în impas, autorul devine din ce în ce mai agresiv sau chiar injurios la adresa cititorului, disperat să nu-l piardă. Textul comunică şi în alt fel cu cititorul, prin „ficţiunea interactivă", ţinta fiind cooptarea, provocarea şi scoaterea acestuia din spaţiul comodităţii

O altă ţintă a atacului în povestirile acestui volum este naraţiunea în ramă, regîndită şi refăcută printr-o soluţie tipic postmodernistă: naraţiunea, avînd în centru unul sau mai multe personaje auctoriale, devine o burtă uriaşă ce înghite mai multe variante narative, posibilităţi de text, rute alternative prezente doar ca virtualităţi în mintea protagonistului, fără o versiune recunoscută de autor ca fiind oficială. Naraţiunea în ramă propusă de autor este de fapt un labirint textual cu mai multe ieşiri sau niciuna, aflat între două infinituri, gata oricînd să se pulverizeze.

Prima povestire a volumului e un joc al autorului cu convenţia naraţiunii : ea reprezintă forma goală, rama, cadrul pentru conţinut, subliniind caracterul ficţional şi metaficţional al volumului: „ A fost odată ca niciodată

O poveste care începea"

Aceasta este toată povestirea. Personajul principal al poveştii este anunţat a fi povestea însăşi şi o carte ce narează aventurile ei.

Interesantă este următoarea naraţiune, de fapt prima în adevăratul sens din volum. *Călătorie nocturnă pe mare* fixează un spaţiu semnificativ, o mare în care înoată o infinitate de înotători pe întuneric. Unii speră în existenţa unui ţărm, alţii mor fără a mai crede în scopul călătoriei, cîţiva se sinucid. Naratorul este unul dintre înotători, acesta mărturisind că se adresează propriei persoane. Un narator în faţa oglinzii, aşadar. E pusă la îndoială, în această meditaţie asupra propriei condiţii chiar şi propria existenţă, văzută ca iluzorie, chiar şi călătoria însăşi, marea de asemenea. Acel *eu* care vorbeşte putem să-l privim ca pe o formă goală, impersonalizată, căci nu este vorba neapărat de o fiinţă, autorul golind pronumele de substanţa unei persoane. Acel *eu* pare să fie chiar textul, devenit subiect şi obiect al privirii, un *eu* care-şi pune întrebări asupra propriei sale condiţii. El parcurge printr-o serie întreagă de interogaţii şi de ipoteze o reală aventură a cunoaşterii, dar căutarea sa are şi o componentă ontologică. Se întreabă dacă există un creator şi dacă sensul existenţei sale este unul

real sau nu. Relatarea este presărată cu o serie de cuvinte-cheie cu valoare metaforică: Ţărmul, Creatorul, Moştenirea, Dragostea, Călătoria. Destinul său este, poate, împlinirea, transfigurarea, adică topirea realităţii în ficţiune, într-un Altceva. Naraţiunea poate fi citită şi în cheie alegorică, ca o imagine a increatului, a preexistentului, a stadiului de pregătire a vieţii, deoarece înotătorii (principiu masculin) şi acea Ea care-i cheamă ca o sirenă, prin cîntec, sunt cei doi poli ai oricărei existenţe, două principii care trebuie să se unească pentru a da naştere unei a treia. Forma şi conţinutul, realitatea ş ficţiunea, par să fie destinate a se uni într-o nouă realitate, cea a textului.

Ambrose, următoarea naraţiune, se referă în mod semnificativ la naşterea unui personaj auctorial, continuînd astfel problematica primei naraţiuni. Naraţiunea la persoana întîi mimează poveştile autobiografice. Nu întîmplător, următoarea naraţiune poartă titlul de *Autobiografie* şi începe cu o adresare lansată fie creatorului, fie cititorului care trebuie să dea viaţă personajului. Ambiguitatea este unul dintre procedeele insolitării la Barth, menite a da deschideri multiple textului. Apare în această povestire şi tema paternităţii prin rediscutarea mitului oedipian, relaţia tată-fiu implicînd şi tentaţia ucigaşă din partea tatălui, a creatorului. De ce? Pentru că progenitura, opera, nu va fi decît o oglindă a tatălui, a creatorului, care, este forţat să-şi vadă neputinţele, limitele, frustrările. Creaţia naşte şi tentaţia anihilării, putînd fi şi o monstruoasă caricatură a creatorului.

Mesaj pe apă continuă aventurile lui Ambrose, fiind o naraţiune despre copilărie, despre complexele şi anxietăţile ei, despre joaca cu misterele, şi culminează cu găsirea, de către Ambrose şi tovarăşii săi de joacă, a unui mesaj în sticlă. Naraţiunea, prin imaginea vasului cu mesajul, comunică cu ultima povestire a volumului, *Anonimiada,* în care un menestrel-autor trimite de pe o insulă pustie, pe mare, opere închise în amfore. Barth problematizează aici şi chestiunea moştenirii, a tradiţiei, a comunicării literare în timp.

Petiţie, redactată sub forma epistolară, este o mărturie a unui siamez legat de fratele său geamăn cu care trăieşte într-o simbioză monstruoasă, o dualitate în care fiecare din cei doi se neagă pe celălalt, într-o sumă a contrariilor. Între cei doi , care oricum coabitează în negativ, apare însă şi o femeie, Thalia, ce apare semnificativ şi în ultima povestire a volumului, *Anonimiada* ca una din muzele din amfora menestrelului. Personajele migrează asigurînd continuitate şi axe de simetrie în cadrul

seriei de povestiri. Dragostea este asociată la Barth cu creaţia şi cu inspiraţia, adică chemarea literaturii. Siamezul are revelaţia că, deşi Thalia îl alege pe fratele său, şi ea este dublă, ca şi cei doi siamezi, doar că geamăna ei se află ascunsă în interiorul ei, nu în exterior. El este jumătatea repudiată a fratelui, în timp ce şi femeia are o dublură reprimată. În final, ceea ce-şi doreşte el este fie singurătatea, adică identitatea cu sine, fie unirea cu dublura Thaliei. Visul himeric al auctorialităţii.

Lost in the funhouse pare a fi punctul culminant al volumului, avîndu-l în centru tot pe Ambrose, personajul auctorial central al primei părţi. Porneşte ca o naraţiune simplă, lineară, în care însă cel mai întins spaţiu îl ocupă pregătirea momentului culminant, cu rătăcirea în casa de distracţii din bîlci. Punctul culminant însă nu va fi relatat în manieră tradiţională, după parcurgerea etapelor obligatorii, ci va fi diseminată pe parcursul relatării, anunţată şi prezentă mai degrabă ca laitmotiv decît ca moment narativ independent. Casa cu oglinzi devine o metaforă a literaturii, căci soluţia găsită de Ambrose la final va fi să confecţioneze mai tîrziu case cu oglinzi pentru alţii. Portret şi proiect auctorial!

Următoarea naraţiune, *Biografie*, desparte ca un ax de simetrie cele două părţi ale cărţii. Relatarea se face de data aceasta la persoana a treia, deoarece autorul vorbeşte despre sine ca despre un altul, enunţîndu-şi tema: autorul transformat în personaj. Avertizează şi că experimentul din prima parte e abandonat şi continuarea va fi în manieră tradiţională. Cîntărind cele două părţi ale cărţii, ne dăm seama că imaginea simbolică a celor doi gemeni siamezi care se neagă unul pe celălalt dar nu pot trăi unul în afara celuilalt din *Petiţie,* e o metaforă a celor două părţi ale cărţii, dar şi o reflectare a ideii că inovaţia fără tradiţie, deşi cele două par a se nega, nu este posibilă. Capitolul marchează criza, disonanţa, cacofonia textului care colapsează apocaliptic, dar şi naşterea noului din vechi. Autorul ficţionalizat aici ajunge la apogeul conştiinţei de sine pe care îl poate avea un personaj, şi anume se întreabă dacă lumea nu cumva e un roman şi el însuşi un personaj în această ficţiune a lumii.

Menelaidă şi *Anonimiadă* sunt cele două naraţiuni mai ample care constituie a doua jumătate a cărţii. *Menelaidă* este o consecinţă a proiectului auctorial fixat în *Lost in the funhouse*, căci se constituie ca o naraţiune-labirint, tot prin experimentarea unui nou tip de naraţiune în ramă. Povestirea are o structură de cutie chinezească, bazată pe legea încapsulărilor succesive. Menelau povesteşte cum şi-a povestit lui însuşi, că i-a spus lui Telemah şi Peisistratus, cărora le-a povestit ce i-a spus Elenei, căreia i-a

povestit ce i-a spus lui Proteu etc. Naraţiunea se autogenerează la infinit în prezenţa lui Menelau, care devine o Şeherezadă a cărui ţintă este dragostea Elenei. Din suma perspectivelor nu rămîne decît alunecarea naraţiunii, nu şi adevărul final care rămîne mereu relativ sau inexistent, imposibil de aproximat. Proteu, personaj ce se metamorfozează la nesfîrşit, rămîne o metaforă a fluidităţii textului, care nu este decît o sumă de posibilităţi, de interogaţii şi aproximări, toţi naratorii fiind necreditabili şi susceptibili de minciună. La final rămîn doar interogaţiile, nu şi răspunsul.

Anonimiadă e povestea unui menestrel abandonat pe o insulă pustie în urma unei intrigi bazate tot pe un triunghi amoros. Nu este însoţit decît de 7 amfore de vin pe care acesta le-a botezat cu numele muzelor. Lăsînd în urmă viaţa şi trăind doar pentru cea mai puternică menire a sa, creaţia, în absenţa unui public receptor, el goleşte pe rînd conţinutul amforelor şi reumple vasele cu creaţiile sale cărora le dă apoi drumul pe mare. Finalul face şi el legătura cu prima proză, cea a înotătorilor, prin imaginea artistului anonim ce se identifică cu amforele sale înotînd în mare, ascultînd de cîntecul-chemare al iubitei pierdute.

Autoreprezentarea artistului, procedeele artistice etalate, autoreflexivitatea sunt experimente prezente nu doar în această carte, ci şi în celelalte texte ale lui Barth şi urmăresc dobîndirea, de către autor, a unei libertăţi funcţionale, afirmarea unui spirit ludic, dar sunt şi forme de expresie a unei crize asumate în privinţa convenţiilor literaturii.

Bibliografia cărţilor de referinţă

John Barth, *Himera*, Editura Nemira, Bucureşti, 2008

John Barth, *Rătăcit în casa oglinzilor*, Editura Nemira, Bucureşti, 2007

Bibliografie critică

Linda Hutcheon, *Politica postmodernismului*, Editura Univers, Bucureşti, 1997

Linda Hutcheon, *Poetica postmodernismului*, Editura Univers, Bucureşti, 2002

Brian Mc Hale, *Ficţiunea postmodernistă*, Editura Polirom, Iaşi, 2009

Geta Dumitriu, *John Barth – Universul operei plutitoare*, prefaţă la John Barth, *Varieteu pe apă*, Editura Univers, Bucureşti, 1992

Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii*, Editura Polirom, Iaşi, 2005

Jean – Francois Lyotard, *Condiţia postmodernă*, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2003